عبد الحميد إبراهيم
من منظور الأدباء والمفكرين

عبد الحميد إبراهيم
من منظور الأدباء والمفكرين

د. زكى نجيب محمود
د. محمد عمارة
د. حلمى القاعود
محمد مستجاب
د. ماهر شفيق
د. بشير العيسوى
د. عبد الحكيم العبد
د. ثريا العسيلى
د. أمجد ريان
د. شعبان عبد الحكيم
د. عبير سلامة
أحمد فضل شبلول
د. جمال التلاوى
محمد قطب
د. محمد حسن غانم
د. سيد قطب
د. عبد المعطى صالح
د. مصطفى بيومى
د. سوسن ناجى
د. فاروق دربالة
د. نجيب عثمان
د. رأفت رستم
د. سعيد الطواب
أبوزيد بيومى
عبد الحافظ بخيت
د. عمر شحاته
محمد العشرى
محمد سالمان
طارق الشوكى
صفوت ناصف
هيام دريك

إعداد وتقديم:
مصطفى القاضى

• عبد الحميد إبراهيم
من منظور الأدباء والمفكرين
• إعداد وتقديم:
مصطفي القاضي
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
٢٠٠٧ م
٣٧٦ ص- ١٧ × ٢٢ سم
• تصميم الغلاف:
أحمد الجناينى
• لوحة الغلاف:
الفنان/ أحمد نوار
• المراجعة اللغوية:
محمد أحمد عبد المطلب
• رقم الإيداع: ٧٥٧٠ / ٢٠٠٧
• الترقيم الدولي: 7-272-437-977
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: ١٦ أ شارع أمين سامي - القصر العيني
القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١
ت: ٧٩٤٧٨٩١ (داخلى: ١٨٠)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: ٣٩٠٤٠٩٦



الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف في المقام الأول.

عبد الحميد إبراهيم
من منظور الأدباء والمفكرين



المحتوى
المحتوى
المحتوى

أبجدية المكان

عبد الحميد إبراهيم واسطة

البعث والخلاص

هذا الكتاب



-١-

من الناس من يفنى بعد موته، كالنبتة الهشة مالها من قرار.

ومن الناس من يبقى بعد موته، كشجرة أصيلة تؤتى أكلهاكل حين بإذن ربها.

إن النوع الأول من الناس يعيش ليأكل ويرضى غرائزه، إنه يمثل الدرجة الأدنى فى سلم الكائنات الحية، فإذا ما فنى ذهب أثره وكأنه لم يكن.

أما النوع الثانى فهو يأكل ليعيش من أجل هدف أسمى ، إنه يتجاوز الكائنات الحيوانية الدنيا ليتشبث بالكائنات الإنسانية العليا. إنه خلق ليعطى دون أن يسأل، تمامًا كالبدر الذى يرسل الضياء دون أن يسأل عمن سيبصر ، أو كالبلبل الذى يصرخ بالغناء دون أن يسأل عمن سيصغى.

وهذاالكتاب يعنى - كما يدل عنوانه- أن عبد الحميد إبراهيم يسكن فى قلوب محبيه من الأدباء والمفكرين وأنه سيبقى فى نفوس الرجال مابقيت الكلمة تتوارثها الأجيال.

-٢-

وهذا الكتاب يمثل حلقة فى مشروع تحت عنوان «مع عبد الحميد إبراهيم» وقد سبقه كتاب تحت عنوان «حوار مع عبد الحميد إبراهيم» وسيتلوه كتاب تحت عنوان «ذكريات مع عبد الحميد إبراهيم».

أما الكتاب السابق فهو عبارة عن مجموعة من الحوارات، أجراهانخبة من كبار الأدباء والإعلاميين فى مصرالقاهرة، وعمان، والرياض، والمدينة، وصنعاء وأبوظبى، وبيروت، وبغداد وغير ذلك من عواصم ثقافية تلعب الدور الفعال فى ترسيخ الوحدة العربية أكثر مماتلعبه الخطب السياسية والشعارات الإعلامية.

أماالكتاب التالى فهو يرصد ذكريات عبد الحميد إبراهيم التى امتدت زمانًا ومكانًا.

أما الزمان فإن الذكريات ترصد التغييرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التى ألمت بالقرية المصرية فى فترة الأربعينيات من القرن العشرين، وكانت ترهص بنقلة حضارية كبيرة. وتابعت الذكريات قيام الثورة ، وسجلت الأفراح والآمال فى قلوب الفلاحين والبسطاء، ثم كانت النكسة التى أحزنت القلوب، وصهرت جيل الستينيات الذى أرسل إبداعاته ليثبت أن مصر مازالت حية قادرة على العطاء، حتى لو كان ذلك العطاء من مداد

أسود على ورق أبيض ،إن الذكريات ترصد ثلاث مراحل فى حياة عبد الحميد إبراهيم: مرحلة القرية التى كان يخضع فيها للعادات والتقاليد دون أن يسأل ، ومرحلة التغريب التى وقع فيها تحت تأثير الثقافة الأوروبية وكان ملكيًا أكثر من الملك نفسه وأخيرًا مرحلة العودة إلى التراث ولكن بوعى وبصيرة.

إن المؤلف لم يذكر هذه المراحل اعتزازًا بتاريخه الشخصى ولكن لأن هذه المراحل تشكل شرائح فى المجتمع ونماذج عامة إنه صورة لكثير من المثقفين من خلال النصف الأخير من القرن العشرين الذين كانوا يتخبطون تحت ثقافات متصارعة ، ويبحثون عن طوق النجاة.

أماهذا الكتاب، فإنه يضم مجموعة من الدراسات بأقلام نخبة من كبار الأدباء والمفكرين ينتمون إلى أجيال مختلفة يمكن أن نميز بينها ثلاثة أجيال هى:

جيل الرواد من أمثال زكى نجيب محمود، محمدعمارة، حلمى القاعود، محمد مستجاب، ماهر شفيق فريد، وجيل الوسط من أمثال أحمد فضل شبلول، بشير العيسوى ، جمال التلاوى، محمد قطب، سيد قطب، وعبد المعطى صالح، وجيل الشبان من أمثال محمد العشرى، محمد سالمان ، عمر شحاتة ، طارق الشوكى ، صفوت ناصف، هيام دربك.

إن التقاء هذه الأجيال يدل على أن البذرة الصالحة تتخلق مع كل جيل، وأنها أبدًا لا تكف عن العطاء تمامًا كالبدر الذى يرسل الضياء دون أن يسأل أو كالبلبل الذى يصرخ بالغناء دون أن يسأل.

وأعترف بأن هذا الكتاب ليس هو الكتاب الأول ولن يكون الأخير بإذن الله – عن عبد الحميد إبراهيم – فقد سبقته دراسات كثيرة ومتنوعة ومن أجيال مختلفة داخل الجامعة وخارجها، ويمكن أن نصنفها فى ثلاثة محاور:

المحور الأول:

وهو عبارة عن دراسات من كتاب مختلفين جمعت فى كتاب واحد، وذلك مثل كتاب «عبد الحميد إبراهيم وخمسون عامًا من العطاء» الذى أشرف عليه الدكتور جمال التلاوى وأعده نخبة من تلاميذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم لمناسبة تعيينه أستاذًا متفرغًا بالجامعة ومثل هذاالكتاب، الذى قمت بجمعه وتصنيفة وترتيبه وتبويبه ومتابعته ،وهو مجرد فكرة صغيرة حتى صدوره من المطبعة كتابًا تذكاريًا.

والمحورالثانى: عبارة عن مؤلفات حول الدكتور عبد الحميد إبراهيم نشير إلى بعضها

على النحو الآتي:

١- عبد الحميد إبراهيم واسطة المنظومة النقدية د/ سيد قطب، د/ عبد المعطى صالح.

٢- عبد الحميد إبراهيم قاصًا د/ شعبان عبد الحكيم.

٣- عبد الحميد إبراهيم والبحث عن هوية/ عبد الحافظ بخيت.

٤- عبد الحميد إبراهيم والوسطية العوبية د/ محمد حسن غانم.

٥- عبد الحميد إبراهيم وإشكالية التجنيس د/ رأفت حسن رستم.

٦- عبد الحميد إبراهيم وحلم ليلة القدر د/ رأفت حسن رستم.

٧- السيرة الذاتية بين طه حسين وعبد الحميد إبراهيم د/ رأفت حسن رستم.

أما المحور الثالث والأخير فهو يتمثل فى الرسائل الجامعية التى دارت حول عبد الحميد إبراهيم، ويمكن أن نشير إلى ثلاث منها:

١- عبد الحميد إبراهيم ناقدًا وهى رسالة ماجستير للباحث أبو الحسن على فريد وبإشراف الدكتور حسن إسماعيل والدكتور شهير أحمد دكرورى وقد نوقشت بكلية دار العلوم جامعة المنيا فى يونيو ٢٠٠٥م.

٢- نقد الرواية عند عبد الحميد إبراهيم، وهى رسالة ماجستير للباحث يوسف حلمى وإشراف الدكتور عبد الناصر هلال وقد نوقشت بكلية الأداب جامعة حلوان ٢٠٠٥م.

٣- عبد الحميد إبراهيم ومدرسة الوسطية بين المذهب والتطبيق ، وهى رسالة ماجستير للباحث محمد سالمان، وإشراف الدكتور صفوت عبدالله الخطيب وقد نوقشت بكلية الأداب جامعة المنيا ٢٠٠٥م.

وأحب أن ألفت النظر إلى أن عنوان هذا الكتاب يمكن أن يتحول إلى رسالة جامعية، تتخذ من المحاور السابقة أساسًا لأبوابها وفصولها، وتعالج قضايا مثل: النقد ونقد النقد، الخصوصة والبحث عن هوية، الأصالة والمعاصرة ، المحلية والعالمية والعولمة، العلاقة بين الفن والالتزام ، النظرية الأدبية، الوسطية، الفن وعلم الجمال العربى، أدباء الأقاليم، الجامعة والحركة الأدبية ، الفلسفة والفن، الرواية الغربية ، الرواية العربية، الرواية المصرية، الأدب المقارن بين التغريب والتأصيل، المذاهب الأدبية، وغير ذلك من قضايا تنبثق من الموضوع الأصلى ، وهو موضوع غنى بطبيعة الحال لأنه يدور حول حوارات بين نخبة من كبار الأدباء والمفكرين وهى نخبة ورائها خلفية ثقافية كبيرة تضفى على الحوارات قدراً كبيراً من العمق والتنوع وإذا كان الموضوع قويًا فإنه سيفتح مجالا واسعًا أمام الباحث ، أما إذا كان الموضوع ضعيفًا فإنه سيسد الباب أمام الباحث.

إن العلاقة بين الموضوع والباحث تقوم على شركة مساهمة ، كما يقال فى اللغة الشائعة، أو على شركة إسهامية كما يقال فى اللغة العربية الصحيحة، تقوم على المشاركة فى الربح والخسارة أو فى الغنم والغرم. وأراهن على أن الرسالة الجامعية المقترحة سيكون نصيبها من الغنم أوفر ومن الربح أكبر.

وما أظن أن هذا الكتاب يقف عند حدود صفحاته، فهى محدودة مهما طالت واتسعت، ولكنه سيقفز فوق هذه الصفحات، ويدخل مع القارئ فى حوار ساخن، وقد يوافق القارئ أو يخالف أو يعدل، أو يضيف وقد يصل إلى نتائج مختلفة ولكنه أبدًا لا ينسى المصدر الأصلى،فالشكر كل الشكر لمن وضع البذرة الأولى والشكر كل الشكر أن وعاها ورعاها، والشكر كل الشكر أن نشرها وأذاعها، وأخيرًا الشكر كل الشكر للقارئ الذى سيخلقها من جديد، ويجعلها صالحة للبقاء والعطاء كشجرة أصيلة تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها.

مصطفى القاضى

الأفكار كالأشجار تنمو

د. زكي نجيب محمود



صدر لى سنة ١٩٦٠ كتاب صغيربعنوان «الشرق الفنان»،كان حلقة من سلسلة ثقافية أخرجتها وزارة الثقافة يومئذ، ولقد عرضت فى ذلك الكتاب، صورة لجوهرالثقافة العربية، بمقارنتها بكبرى الثقافات التى شهدها التاريخ، وكان تصورى للأمر هو أن التاريخ قد شهد ثقافتين عظيمتين، إلى جانبى الرقعة العربية التى تميزت دونهما بخصائص انفردت بها، أما تلك الثقافتان، فكانت إحداهما هى ثقافة الشرق الأقصى من جهة الشرق، وكانت الأخرى هى ثقافة اليونان القديمة من جهة الغرب، وهذه هى نفسها التى أصبحت فيما بعد بمنزلة الجذور التى انبثقت منها ثقافة الغرب، فى أوروبا أولاً ، ثم فى أمريكا الشمالية بعد ذلك، وكان الأساس الذى اتخذته لهذا التقسيم، هو وسيلة الإدراك الأساسية فى كل من الثقافات الثلاث: الشرق الأقصوية،، واليونانية، والعربية، كما تجلت تلك الوسيلة الإدراكية فى الناتج الثقافى المتوارث فى كل منها، فواضح أن المأثور الثقافى فى الشرق الأقصى ، كان أهم ما فيه كتب الديانات فى ذلك الجزء الفسيح من العالم وهى كتب تقرأها فتقرأ ما يشبه الأدب، شعراً ونثراً، فهو كلام ينبع من صميم القلب، وينضح من خبرات إنسانية دافئة وأصيلة، وموجه مباشرة نحو الإنسان فى حياته الأخلاقية وكيف ينبغى له أن يقطع رحلة الحياة فى دنياه، وإذن فقد كانت الوسيلة الإدراكية الأولى عند أصحاب تلك الثقافة، هى نفسها وسيلة الشاعر، والأديب ، والصوفى ، والفنان، وواضح كذلك أن ثقافة اليونان القديمة– إذا أخذناجانب الفكر الفلسفى والعلمى من تراثها– كانت مؤسسة على منطق العقل، كمايتجلى ذلك المنطق العقلى فى عمليات استدلالية توضع فيها فروض لتستخرج منها نتائجها، عن طريق المنهج القياسى ، الذى صاغ أرسطو نظريته بكل تفصيلاتها، وهو المنهج الذى نقله العرب عن اليونان، فيما نقلوه من تراث اليونان القديمة ، وأصبح ذلك المنطق من أبرز الملامح التى كان يتميز بها المثقف العربى، أيًا كان ميدان تخصصه فوق ذلك وجاءت الثقافة العربية وسطًا بين ذينك الطرفين لا بالمعنى الذى يجعلها تأخذ قبضة من تلك وقبضة من هذه لتؤلف بينهما فإذا هذا الذى ألفته هو ثقافتهاالعربية ، بل بالمعنى الذى يجعل لها بادئ ذى بدء وقفتها الخاصة، استخلصتها من موقعها ومن طبيعة إقليمها، فمكنتها تلك الوقفة الخاصة من أن تستخدم وسيلتى الإدراك السالف ذكرهما– إحداهما عند شعوب الشرق الأقصى، والأخرى عند الإغريق– كما مكنتهامن أن تضفر تينك

الوسيلتين فى ٢٣٠ جديلة واحدة ، بحيث أصبح كل عربى ذا رؤية يكون بها صوفى الاتجاه آنًا آخر، فإذا نظرت إلى الموقف كله فى جملته ، بنظرة ترسلها من عل، وجدت الشاعر وصاحب النزعة العقلية، قد اجتمعا فى العربى، ووجدت كذلك أن كلاً من الاتجاهين، قد امتد وارتفع إلى ذروته فى شامخ بعد شامخ، فهنا المتصوف، أو الشاعر العملاق، وهناك الفقيه أو العالم فى مجال من مجالات العلم، ولولا أن معدة العربى قادرة على هضم الناتج الصوفى، وقادرة فى الوقت نفسه على هضم الناتج العقلى، لما استطاع العرب وهم فى مجدهم، ينقلون عن الهند تصوفها، وعن اليونان فلسفتهم وعلومهم، ليمزجوا هذه الحصيلة كلها، مضافة إلى ما عندهم من دين وشعر، فإذا كل هذا يتمثل فى كتابات الكتاب، وفى نقد النقاد، وفى فقه الفقهاء «من حيث منطق القياس» بل وفى شعر الشعراء كذلك ، وحسبك أن تقف عند رجل واحد كأبى العلاء المعرى، لترى صورة تلك المحصلة الثقافية فى أوجها.

هذه خلاصة ماعرضته سنة ١٩٦٠ فى كتاب «الشرق الفنان» والحق أنى لم أكن يوم أن عرضت ماعرضته فى ذلك الكتاب الصغير، أفكر، بل ولا أحلم، بأن لا تمضى بعد ذلك التاريخ بضع سنوات لم تزد على عدد الأصابع فى يد واحدة، حتى رأيتنى فى شغل شاغل لتنمية ما بدأته موجزًا ومكثفًا، بالنسبة إلى الثقافة العربية وخصائصها، فأخذت أقلب الموضوع باطنًا لظاهر، وظاهرًا لباطن، كى أستوعب من تفصيلاته ما وسعنى ذلك، إذ رأيت فى تلك الخاصة الفريدة التى تميزت بها الثقافة العربية خير أساس يصلح لأن يقام عليه تصور كامل وشامل ، لما يجب أن تكون عليه الثقافة العربية فى عصرنا هذا فكما جمعت تلك الثقافة فى تاريخها الماضى، ماعند الشعوب التى إلى يمينها والتى إلى يسارها على حد سواء، تستطيع أن تفعل ذلك اليوم، وإلا فماالفرق بين أن يأخذ العرب الأولون عن اليونان علومهم وفلسفتهم، ليهضموها، ثم لينشئوا بعد ذلك نتاجًا جديدًا يقدمونه إلى العالم، وبين أن ننقل نحن اليوم ماعند أوروبا وأمريكا من علوم وفلسفات، لنهضمها، ثم لنشئ مبدعات فى ميادينها نسهم بها مع سائر العالم المتقدم، فى بناء الصرح الحضارى والثقافى؟ إن اليونان القديمة كانت للعرب الأولين هى «الغرب» وإن بلاد الغرب فى عصرنا، هى لنا بمنزلة اليونان عند أسلافنا، لكن أسلافنا كانوا أصحاء أقوياء لم يخافوا على رئاتهم من تيار الهواء يأتى من النوافذ المفتوحة، وأما نحن اليوم فينا ضعف وهزال، نخشى عواقب الهواء والنور، فنغلق دوننا الأبواب والنوافذ، لنجتر ظلامًا تزداد به ضعفًا على ضعف، وهزالا فوق هزال، وناشدتك الله لا تقل: لكننا يا أخى ننقل عن الغرب فى

يومنا علومه وفلسفته، على نحو ما صنع قدماؤنا مع قدمائه، وإلا فماذا ترانا نقدمه لطلابنا فى الجامعات إذا لم يكن هو ذلك الذى نقلناه، كل منا فى ميدانه؟ ناشدتك الله لا تقل هذا، لأنك ربما علمت أنت أكثر مما أعلمه ، من أن المعول آخر الأمر، إنما هو على «قبول ما قد نقلناه قبولاً مخلصًا من أعماقنا، ثم هضمه هضمًا يسمح له بالسريان فى عروقنا ليكون جزءً منا، ثم الإبداع على اساسه، إبداعًا نشارك به فى بناء عصرنا، وأنت تعلم أكثر مما أعلم، بأننا نقلنا لطلابنا مانقلناه ليحفظوه فى الذاكرة حفظًا أصم، كماحفظناه نحن من قبلهم، ليعدوا أنفسهم فيما بعد «علماء» بالذى حفظوا ، كما عددنا أنفسنا «علماء» بالذى حفظنا، وكان الله غفورًا رحيمًا.

أعيد القول، بأننى حين وضعت تصورى لجوهر الثقافة العربية فى ذلك الكتاب الصغير، لم أكن أعلم أننى عندئذ إنما وضعت لنفسى خطة سير فى رحلة، بدأتها بعد ذلك التاريخ بسنوات قلائل، وهى رحلة بذلت فيها كل ما استطعت من جهد فى سبيل أن اصور لنفسى وللناس صورة لحياة ثقافية جديدة، ينسج فيها جديداً مع قديم نسجًا لا يشوبه تنافر أو نشاز.

وفى هذا الجو الفكرى الذى أعيشه مع نفسى- على الأقل جاءنى كتاب عنوانه «الوسطية العربية- منهج وتطبيق» للأستاذ الدكتور عبدالحميد إبراهيم، على أن الذى بين يدى هو الجزء الأول الخاص «بالمذهب» ولو كنت ذا بصر قارئ لا نكببت عليه، لأرى ماذا يقول المؤلف الفاضل فى موضوعه هذا؟ ترى أيكون موضوعه هو نفسه الموضوع الذى يشغلنى التفكير فيه. والكتابة عنه، مدة تقرب من عشرين عامًا ، ولا يزال فى نفسى شىء من «حتى»- كما قال العالم العربى القديم، الذى بذل ما بذله من جهود كان يتعقب بها كلمة «حتى» فى شتى معانيهاوأوضاعها، ومع ذلك لم يبلغ منها ما يحقق رجاءه، فقال قولته المذكورة، إذ هو يلفظ أنفاسه الأخيرة: «أموت وفى نفسى شىء من «حتى» أم كان للأستاذ الدكتور عبدالحميد إبراهيم هدف آخر ووسائل أخرى؟ ولما عز على نفسى أن أضع الكتاب مع أسرته فى خزائن كتبى، بأسًا من قراءته استعنت بمناظيرى لأقرأ من الكتاب صفحة أو صفحتين.. أذوق بهذا القليل حسوة من البحرلعلى أعلم كيف موقعه على اللسان، فكان مما وجدته فى تلك الحسوة الخاطفة عتاب غاضب يوجهة إلى من لست أدرى من ، فيقول مامعناه: إن بعض الكتاب يصرخ بأن يكون لنا فكر مستقل، ثم يقف عند حد الصراخ، وعلة موقفهم هذا فيما يرى صاحب «الوسطية العربية» هى أنهم يناقشون الفكرالعربى من خلال القوالب الغربية، لكى يثبتوا أن لنا- كما للغرب- «وجودية» و «اشتراكية» وما إلى

ذلك من مذاهب وأفكار، ثم يقول المؤلف الفاضل عن كتابه هذا: إنه لأول مرة يتقدم مؤلف إلى الناس بمذهب متكامل لفكر عربى، منتزع من البيئة العربية، وتطبيقات على الممارسة اليومية ، وفى مجالات الفن، والأدب، والمنهج، ثم ينبئنا المؤلف عن أولئك الذين يتوجه إليهم بالعتاب، إن منهم من يتعجب لمانستعمله من مصطلحات جديدة لم يألفها، ويضرب لنا أمثلة لتلك المصطلحات الجديدة فيقول: إنه يقول «الحكمة» فيما يقولون عنه «الوحدة العضوية»، ويقول «مدارس الخط العربى» بدل قولهم «مدارس الفنون التشكيلية» وإنه يستخدم مصطلح «الغربة» بمفهومه الإسلامى، بدل مفهومه وهو يشير إلى غربة الآلة، ويستعمل عبارة «الدفع بين الناس» بدل عبارة «الصراع الطبقى» الخ، وبعد أن ساق لنا المؤلف هذه الأمثلة لما بينه وبين ناقديه من اختلاف يختتم الفقرة التى جاهدت حتى أتممت قراءتها ، بقوله: «قد يثيرهذاالمنهج ريبة البعض، وكأنه مكتوب علينا أن تكون لنافلسفة مثل فلسفتهم، وفكرمثل فكرهم».

اكتفيت بهذه الأسطر القليلة من مقدمة الطبعة الثانية لكتاب «الوسطية العربية»، ولقد اكتفيت بها مجبرًا لا مختارًا، وهى بالطبع بضعة أسطر لا تجيز لأحد أن يصدر حكمًا على كتاب، ودع عنك أن يكون للكتاب قيمته بين الكتب، وأن تكون لمؤلفه مكانته بين المؤلفين، لكنهامع ذلك أسطر أمدتنى بشعاع من الضوء ، كشف لى عما يصح أن يكون وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر جماعة ممن خاصموه، فيما يقال عن الثقافة العربية وخصائصها ، إذا ما تناولناها بالمقارنة مع ثقافة عصرنا، وهى وجهة نظر تبعد عما أراه فى هذا الموضوع، بزاوية تنفرج إلى مائة وثمانين درجة، فيكون معنى ذلك ألا لقاء فى الرأى بينى وبين صاحب «الوسطية العربية» ولا بينى وبين خصومه، إذا كان الرأى عند هؤلاء الخصوم. هو ما أشار إليه المؤلف فى الأسطر القليلة التى طالعتها من مقدمة كتابه.

فماذا يقول المؤلف عن نفسه وعن خصومه؟ إنه ليبدو لى أنه وخصومه جميعًا قد تصوروا مجموعة الأفكار التى تتألف منها ثقافة أمة معينة، وكأنها مجموعة من قطع «الزلط» وضعت فى صندوق، يمر عليها الزمن كما يمر ، وتبقى كل قطعة منها بعد ألف عام كما كانت قبل ألف عام، غير مدركين أن كل فكرة لها أهميتها فى بناء ثقافى معين، إنما هى بمنزلة خطة سلوكية كثفت فى كلمة واحدة ، أو فى جملة واحدة، ومعنى ذلك هو أن الفكرة وإن احتفظت باسمها، إلا أن مضمونهايتغير لينمو مع نمو الحياة الاجتماعية التى من أجلها كانت تلك الفكرة قد أنشئت بادئ ذى بدء ، ومهمايكن من أمر، فلنعد إلى الأسطر القليلة التى نقلتها عن مقدمة «الوسطية العربية» محاولين أن نستخرج منها صورة

حية لما يقول المؤلف عنه إنه منهجه فى النظر إلى موضوع الثقافة العربية، وكذلك لما يظنه منهج من خاصموه الرأى ، فأتخيل كما لو كان المؤلف قد وضع أمامه صندوقًا امتلأ بقطع «الزلط » كل قطعة منها تشير إلى فكرة من بناء الثقافة العربية وكذلك فعل خصومه ، وأمامها على الجانب الآخر من منضدة الحوار، جلس من يمثل الغرب المعاصر وثقافته، وقد وضع هو الآخر صندوقه المليء بأحجار الزلط، التى هى أفكار ثقافة قومه، ويبدأ الحوار: فيقول ممثل الخصوم لصاحب الثقافة الغربية المعاصرة: هات ما عندك فيجيبه: عندى فى النقد الأدبى شيء اسمه «الوحدة العضوية»، فيرد عليه العربى من فئة الخصوم: «الوحدة العضوية» عندنا وقد سبقناكم إليها بثمانية قرون، وإنه إذ يقول ذلك، يرفع بيده «زلطة» يخرجهاما فى صندوقه، وهنا يسرع صاحب «الوسطية العربية» فيقول مصححًا: لا ، بل إنها فى صندوقى تسمى «الوحدة التركيبية»، وينتهى بذلك الشوط الأول من المباراة، ويبدأ الشوط الثانى: يقول العربى من جماعة الخصوم لمن جاء يمثل الغرب المعاصر هات ما عندك، ويجيب هذا بقوله: عندى شيء اسمه «الفن التشكيلى» ويؤكده العربى أن الفن التشكيلى موجود كذلك فى الثقافة العربية ، وهنا يسرع صاحب «الوسطية العربية» مصححًا مرة أخرى قائلا: نعم هو عندنا ، لكننا لا نعترف لكم باسمكم هذا، ونسميه «مدارس الخط العربى»... وهكذاتمضى أحداث اللقاء الثقافى بين تراثنا العربى، وبين ثقافة الغرب المعاصر، فالمسألة إذن- عند صاحب «الوسطية العربية»- هى مسألة حرب بين الفريقين حول أسماء ، ثم يعود الفريق العربى فينقسم على نفسه مجموعتين: المؤلف فى ناحية وجعبته مليئة بأسماء عربية وردت فى مراجعنا وخصوم المؤلف فى ناحية ثانية يأخذون الأسماء نقلاً عن الغرب بعد تعريبها، وكأنه لا اختلاف قط فى «المضمون» الثقافى ذاته بين ما هوسائد فى عصرنا، وما كان سائدا فى عصور التراث العربى، صور الحضارة وألوان نشاطها.

ولنضرب أمثلة توضح كيف تصمد الفكرة المعينة «بعنوانها» وأمامضمونها فما ينفك متغيرًا متحولاً عصراً بعد عصر، على أن يبقى خيط رابط، يصل تلك المضمونات المتغيرة فى عقد واحد، طالماكان للفكرة المعينة جوهر واحد، خذ- مثالاً- فكرة «المسرحية» فى صور الإبداع الأدبى، إنها نشأت بصورتهاالمعهودة لنا، عند اليونان الأقدمين، ثم دام لها البقاء إلى يومنا هذا، لكنها- وإن بقيت بجوهرها، وجوهرها هو أن تتجسد فكرة معينة فى عدة أشخاص يتفاعلون معًا فى حوار وحركة ، من خلاله تتجلى الفكرة أمام المشاهدين ، أقول إنها وإن بقيت بجوهرها- فقد تغير مضمونها من حيث «المبدأ» فبينما المبدأ الكامن

وراء تصاريف الزمن مع الناس هو «القدر» من وجهة نظر العصر اليونانى، فقد أصبح «المبدأ» فى عصر النهضة الأوروبية هو أن مايصيب الإنسان فى حياته، إنما هو نتيجة مباشرة لتركيبته النفسية، أى أن قدر الإنسان نابع من داخله، وليس هابطًا عليه من خارج ، ثم تغير «المبدأ» مرة أخرى فى عصرناهذا وأصبح الإنسان فيما يصيبه من نجاح أو فشل، لا هو من تدبير القدر، ولا هو نابع من نفسية الفرد وحدها، بل هو مرهون فى المقام الأول بالظروف الاجتماعية وضغوطها.. «فالمسرحية» على إطلاقها قائمة عبر العصور، إلا أنها تتغير من حيث مبادئ تركيبها بتغير العصور.

خذ مثلاً آخر: فكرة الصناعة فقد كان الإنسان صانعًا منذ كان إنسانًا يقد السكين من الحجر، ويقيم مأواه من أغصان الشجر، ويغطى جسده بجلود الحيوان، فالصناعة من حيث هى تشكيل الإنسان للمادة التى حوله.. تشكيلاً يسد به حاجاته الطبيعية، ودامت الصناعة من فجر الوجود الإنسانى إلى يومناهذا ، ولكن أنظر كيف تغير مضمون المعنى عصرًا بعد عصر، فهل يجوز فى هذه الحالة أن نجادل عصرنا، وكأننا لسناجزءً منه.. قائلين لأهله: لئن كانت عندكم صناعة فقد سبقناكم إليها منذ عشرات القرون؟..

وخذ مثلاً ثالثًا فكرة «الحرية»- أو إن شئت فخذ «حقوق الإنسان» فى مجموعها- وعد بهاإلى منضدة الحوار التى تخيلناها فيما أسلفناه: فعلى جانب من المنضدة جلس من العشرين، وانظر إلى شجاعة السيوف والرماح عند الأقدمين، وقارنها بشجاعة الرأى عند من يريدون برأيهم الجديد أن يغيروا وجه الأرض ليتغير الإنسان ، وقس «إقدام» فارس مبارز، بإقدام رجل يضع نفسه فى صاروخ مغلق ، يشق به الفضاء إلى ما لم يكن طوف لإنسان بخاطر.. اللهم إلا فى كوابيس أحلامه.. جوهر المعنى قائم ، لكن صورته تتغير مع تغير الحياة وظروفها، تمامًا كما يحدث للإنسان الفرد، حين تظل هويته قائمة، رغم تغير أفكاره ومشاعره وكل جوانب حياته باطنًا وظاهرًا، زيد هو زيد، وخالد هو خالد، منذ أن كان وليدًا رضيعًا، حتى أصبح شيخًا هرمًا، لكنه فى كل مرحلة من مراحل حياته، مختلف أشد اختلاف عنه فى مرحلة من مراحل حياته، مختلف اشد اختلاف عنه فى مرحلة سابقة، أو فى مرحلة لاحقة، وهكذا الحال فى حياة «الفكرة» المعينة، إذ هى تصمد بجوهرها وباسمها، عبر القرون، فإذا قال لك قائل من أبناء عصرنا: إننا نعيش اليوم فى عصر يعرف بحرية الإنسان، فلا تقل متعجلاً: امسك لسانك، فقد كان أسلافنا منذ قرون، يعرفون ويعترفون للإنسان بحريته، فقبل أن تسرع بجواب كهذا، حلل مضمون «الحرية» التى كانت، ومضمون «الحرية» التى يريدها هذا العصر للإنسان وأقل ما أذكرك به هو حرى

الإنسان من قيود الطبيعة المادية، لأن كل زيادة فى عملنا بظواهر الطبيعة، من ضوء وصوت وكهرباء ومغناطيس وجاذبية وغير ذلك ، هى فى الوقت نفسه زيادة فى حرية الإنسان، هكذا يجب أن نقرأ «الأفكار» فلكل عصر قراءته للفكرة المعينة، بناء على زيادة محصوله من المعرفة.

ألا ما أكثر ما حاولنا تحديد الملامح الأساسية التى تجعل الإنسان معاصراً لعصره، وذلك لأن انتماء الإنسان إلى عصره، أو إلى وطنه ، أو إلى أمته أو إلى عقيدته، مسألة تريد شيئًا من الروية ودقة التحليل، والذين يحسبونها هنة هينة، فى مستطاع كل ذى إدراك أن يحيط بهاعلما ، وهم فى وهم، لأنهم وقفوا عند كلمة «انتماء» وأخذوا يبدون فيها ويعيدون ، دون أن يطالبوا أنفسهم بتحديد الجوانب التى من مجموعها يكون «انتماء» وفى غيابهايمتنع الانتماء: أقول إنها كانت محاولات لم تنقطع ، منذ فترة طويلة ، بحثًا عن هذا الانتماء «للعصر» فالذى يجعل من المنتمى «معاصراً» ما هو على وجه الحقيقة؟ خصوصاً ونحن فى بحثنا عن خصائص «المعاصرة» لم نرد فى لحظة واحدة أن تجئ تلك المعاصرة على حساب انتماء المواطن المصرى إلى وطنه، وإلى قومه وإلى ديانته.

وهاهى ذى قد سنحت فرصة جديدة، برزت فيها أمام أبصارنا سمة مهمة من سمات الانتماء بوجهيه: الانتماء إلى الوطن وهويته الثقافية، والانتماء فى الوقت نفسه إلى عالمنا فى عصره الراهن.. ولأضرب مثلا بشاعر يريد أن يحقق يمثل عصرنا، وفى صندوقه ما يرمز إلى حقوق الإنسان فى عصرنا، لا من ناحية المواثيق الدولية وحدها، بل من حيث التطبيق الفعلى فى دنيا الحياة اليومية الجارية، وعلى الجانب الآخر من المنضدة جلس صاحب «الوسطية العربية» وجلس بجواره من يمثل خصومه من العرب فأحسب أنه كلما أخرج الغرب المعاصر من صندوقه حقًا من حقوق الإنسان، كالحرية السياسية، والحرية الاجتماعية، وحق الحياة، وحق العمل وحق الاعتقاد.. إلخ، أسرع الجانبان من الفريق العربى بالقول بأن كل ما ذكره من حقوق الإنسان فى بلاده وفى ظل ثقافته وحضارته، قد سبقه إليه العرب، ولا سيما بعد أن نزلت رسالة الإسلام. وكل الفرق بين جانبى الفريق العربى فى مثل هذا القول، هو أن من يخاصمون صاحب «الوسطية العربية» سيسمون الأشياء بترجمات عربية للأسماء التى يستخدمها أبناء الغرب المعاصر، وأما مؤلف «الوسطية » فيستنكر ذلك، ويستخرج لتلك المعانى أسماءها العربية من بطون المراجع التى تحمل الثقافة الموروثة عن السلف!!

ترى هل أدرك الجانبان من الفريق العربى ، أننا لو صدقناهم فيما يذهبون إليه ، من

أن كل ما يقدمه الغرب المعاصر من أفكار، قد سبقناه إليه بعدة قرون، وإذن فلا نكون بحاجة إلى شيء من بضاعته، ولو سلمنا بذلك لما أمكن أن نتقدم إلى الأمام خطوة واحدة، وكيف يكون التقدم، أو التغيير نحو ماهو أصلح لظروف جديدة طرأت...

أقول: كيف يكون ذلك التغيير ممكنًا ونحن ننكر ابتداء أن يكون قد جد فى الدنيا جديد غير مذكور فى مراجعنا التى تحمل ميراثنا الفكرى؟ وحتى لو ظن أحدهم أن ثمة اختلافًا بين محصولنا الثقافى ومحصولهم، قال: إننا لا ينبغى لنا أن نفكر فى قوالب الغرب ، فلنا نحن قوالبنا ولهم قوالبهم، فكأنما وضعنا أمامنا زجاجتين مغلقتين، فى إحداهما خل وفى الأخرى زيت ، حتى لا يختلط زيت بخل.

جانب كبير من الخطأ فى هذا كله، راجع إلى غلطة أولى، هى الوهم بأن الفكرة المعينة هى هى فى مضمونها، مادام اسمها يظل قائمًا فالعلم هو العلم، والشعر هو الشعر، والحرية هى الحرية، والشجاعة هى الشجاعة، والإقدام هو الإقدام، وهلم جرا .. ومن هذا الموقف المغلوط، كلما قال لناعصر جديد: نريد علمًا، أجبناه: العلم عندنا من قديم، ونريد إقدامًا، قلنا: الإقدام من خصائصنا منذ أول التاريخ، لكن «الفكرة» المعينة– كائنة ما كانت – تنمو فى أبعادها ومراميها، وتزداد غزارة فى مضمونها، كلما طال بها عمرها فى جريانها على ألسنة الناس وأقلامهم ، قارن ما كان الناس يسمونه «عملاً» فى القرن العاشر الميلادى مثلاً، بما يسميه الناس «علمًا فى القرن لنفسه انتماءهامن الجانبين مجتمعين فالشرط الضرورى لتحقيق ذلك ، هو أن يكون على دراية وثيقة وكاملة بالشعر العبرى فى تاريخه كله، وعلى دراية بنبض الحياة فى عصره، وعندئذ فقط يجىء شعره حلقة من سلسلة تاريخه القومى، كما يجئ فى الوقت ذاته جزءً لايتجزء من حياة العصر الذى هو واحد من أبنائه، وقل شيئا كهذا فى الفنان، والمفكر ،وكل من يتصدى للتعبير بشتى صوره وأشكاله، فالانتماء هو أن يكون المنتمى على حس بماضيه وحاضره معًا فى المجال الذى يعينه ويجب أن يكون منتميًا داخل حدوده.

وموضع العلة فى حياتنا الثقافية العربية الحاضرة هو أننا جعلنا للماضى رجالاً يحيون فيه ويدافعون عنه ، وللحاضر رجالاً يحيون فيه ويدافعون عنه، وكأنما الأمر هو إما هذا وإما ذاك، وكأن الطرفين ضدان لا يجتمعان فى شخص واحد، وحقيقة الأمر هى إنه لا فكر، ولا فن، ولا أدب، مما يستحق أن يسمى باسمه ، إلا إذا كان المفكر، أو الفنان، أو الأديب، على وعى بتاريخ المجال الذى يبدع فيه ، وعلى وعى كذلك بنبض الحياة من حوله، فعندئذ يأتى الناتج جديداً، ولكنه يأتى كذلك حاملاً من سمات قومه ما يميزه عن قرينه فى

أمـة أخـرى، فـالفكرة، والفن أو الأدب لا يولد إلا من أرحـام فن أو أدب، وهكذا يتـحـقق الوجود لمايصح أن يُسمى بفكر عربى، أو فن عربى، أو أدب عربى، لأنه مـرحلة من تاريخ معين من جهة ، ولأنه مرحلة جديدة فى ذلك التاريخ، من جهة أخرى..

جريدة الأهرام فى ١٩٨٦/١٢/٣٠



الوسطية والتأصيل

د. محمد عمارة



الدكتور عبد الحميد إبراهيم أستاذ للأدب العربى، احترمه كل الذين اقتربوا منه .. أستاذاً.. ورئيس جامعة وعميداً لكلية اللغة العربية بالمنيا.. واجتهاده فى التأليف عن الوسطية جاد ومقدور.

ولقد عجبت من صمت صحافتنا عن قيام «جماعة التأصيل الأدبى والفكرى» التى يرأسها الدكتور عبد الحميد .. ومصدر العجب أن ما قرأته- فى الصحف غير المصرية- عن مبادئ هذه الجماعة، يجعل من قيامها حدثًا فكريًا يستحق احتفاء العقلاء.. فهى ترى:

١- أن مفهوم التأصيل يستند إلى الأصول الراسخة فى التراث، التى تحمل بصمات إنساننا ، وتعكس رؤاه نحو الكون، وماوراءه.

٢- ومفهوم التراث عندها يركز على التراث العربى الإسلامى بصفته الطبقة الأخيرة من حضارات المنطقة ، التى استوعبت الصالح والمستمر من الحضارات السابقة..

٣- والتراث عندها يختلف عن الماضى فهو الجزء الثابت والحى الذى تتوارثه الأجيال كما تتوارث «الجينات» الوراثية.. أما الماضى فقد يكون حاجات يومية متغيرة.

٤- وتركز الجماعة على عنصر الدين، بصفته جوهر حضارة المنطقة، ويعكس بنية إنسانها،، والدين ليس عاطفة شخصية، وإنما هو ضمير وسلوك وحياة واقعية، مؤثرة فى الإنسان، وفى معاملاته مع نفسه ومع غيره.. فهو مختلف عن مفهوم العلمانية عن الدين ، ذلك الذى تحوله إلى قناعة شخصية مفصولة عن الدنيا، لا تتجاوز المسجد أو الكنيسة،

٥- وتؤكد القاسم المشترك بين الأكثرية والأقلية الذى هو جوهر الحضارة التى تظلل الجميع ويشارك فيها الجميع.

٦- وشرط الانفتاح الحضارى: أن يكون على جميع الحضارات، شرقية وغربية.. وأن يكون من خلال مذهب أصيل ينبع من تاريخ الأمة وموقعها وثقافتها، حتى تتمكن الأمة من انتقاء الصالح وطرح الطالح من الثقافات الأخرى.

٧- والحداثة عندها تقوم على جذور تراثية، فتضفى خصوصية الأصالة على المعاصرة، فهى غير التبعية التى تجعلنا فى آخر الصفوف.

٨- والتنوير لابد أن ينطلق من إنساننا وجذور تراثنا ليكون نوراً ذاتيًا، لا من الشرق ولا من الغرب ، وليس تنويراً غربياً مسروقًا من مصباح «ديوجين» يؤدى إلى الغش وينتهى

إلى التغريب.

٩- ولابد من علاج الميل الحاد إلى الغرب، على حساب التراث، ليبدأ علم الاجتماع من ابن خلدون، لا من «دوركهايم» وعلم النفس من الغزالى، لا من «فرويد» والأدب المقارن من الجاحظ لا من المدرسة الفرنسية، والقصة من الحريرى، لا من «بلزاك» و«تشيكوف»، وتجديد الشعرمن الموشحات، لامن «إليوت» والفن التشكيلى من الخط العربى، لامن أوربا.

فهل هى مؤامرة للصمت على هذه التوجه العظيم؟!!!!

صحيفة الشعب ٧/١٠/١٩٩٧م.

جماعة التأصيل: أنظر أمامك

د: حلمي محمد القاعود

تكونت جماعة التأصيل من قوم يؤمنون بتراثهم المضىء، ويتفاعلون مع حضارات الأرض تفاعلاً واعيًا ،حريصًا على الهوية والخصوصية، دون ذوبان فى الآخر أوتعصب ضده، وطرح الحوار بدلاً عن الصراع المتوحش.

انطلقت الجماعة من منطلقات نبيلة ترفض اليأس وعدم المبالاة، وتدين الاستسلام للظواهر الاجتماعية المرضية السائدة، وتفتح بابًا للأمل يقوم على العمل والجهد والجد.

فى إصدارها الأول، جمادى الأول جماد الآخر ١٤١٨هـ- أكتوبر ١٩٩٧م قدمت جماعة التأصيل مجموعة من الموضوعات الفكرية والأدبية والفنية ، تصب فى دائرة التأصيل بناء وحوارًا وتصورًا، وقدعبر الدكتور عبد الحميد إبراهيم فى إيجاز بليغ عن جماعة التأصيل فى افتتاحية الإصدار فقال «جماعة التأصيل هم جماعة الغضب، وهوغضب لايستمد أصوله من مسرحية جون أسبورن، فقد مللنا الحديث عنهاأو كدنا، ولكنه غضب ناشئ من اللحظة الاستثنائية التى نعيش فيها»

القضاء على الحضارة.

وهى لحظة تتوالى فيها الضربات للقضاء على حضارة المنطقة، إن الخطوة التى بدأت فى الأندلس قد واصلت طريقها، حتى وصلت إلى ديار الإسلام ومواطن العروبة..

إن استيعاب درس الأندلس أمر حتمى وإلا فإن آلاف القصائد لن تجدى فتيلا، ومن ثم فإن هدف الجماعة هو بناء القصور من الأنقاض والعمائر فوق الخرائب، وترك الأرض السبخة والبحث عن أخرى تنبت الزرع وتسقى الضرع.

لا شك أن الهدف النبيل لجماعة التأصيل، هو الذى يجعلها تقبض على الجمر فى عصر «العولمة» و « الإذابة» و « الاستسلام» وهناك فى الإصدار الأول أكثر من موضوع يدورحول التأصيل منها ما كتبه «محمد جبريل» تحت عنوان «نكون أو يكونون» وصبحى الشارونى عن الفن التشكيلى وتوظيف الخط العربى وحامد أبو أحمد عن المجموعة القصصية «زينة الحياة» ومحمدنجيب التلاوى عن «المعرفة والأيديوليوجيا من منظور التأصيل» وجميل عبد المجيد «حول حيوية مصر وجيل ياسمينة» وماهر شفيق عن «مصر فى الشعر الإنجليزى الحديث» وحسن الشافعى عن «تجديد الفكر الإسلامى» ومحمد زكريا عنانى عن «التأصيل، اتجاه مواجهة» وعادل النادى «حول التأصيل للفن الإسلامى فى الدراما» بالإضافة إلى نصوص إبداعية فى الشعر والقصة وترجمات ودراسات حول الأدب الشعبى وحوارات

فكرية وغير ذلك.

وجماعة التأصيل تتيح للمخالفين فرصة التعبير والنشر ضمن إصدارتها ولاتصادر ما يكتبونه وتعلن فى صدر مطبوعاتها أننا أمام ما ننشره يعبر عن أراء أصحابه، و لا يعبر بالضرورة عن رأى الجماعة مما يعنى أننا أمام فكر جديد يتسامح مع فكر الغير ولا يقمعه بمقامع من حديد كمانرى فى الحياة الفكرية والأدبية الراهنة إذ أننا نادراً ما نجد فريقًا يسمح لغيرة من المخالفين بالتعبير فوق منبره وخطوة التأصيل فى هذا السياق نمط جديد من التفكير النضج والسلوك المتحضر الذى عاشته حضارتنا الإسلامية فى أوج ازدهارها وقوتها حين سمحت للآراء المختلفة والمذاهب المتباينة أن تتعايش وتتحاور وتتفاعل دون خوف أو قمع مماجعل الثمار يانعة عند الحصاد.. ولا شك أن التسامح الفكرى يعبر عن قوة المتسامحين وليس عن ضعفهم فهم بالضرورة أكثر ثقة بما يعتقدون وأقدر على الحوار من عشاق القمع والاستبداد.

أشفقت عليه

لا أخفى أننى أشفقت على صاحب الفكر الدكتور «عبدالحميد إبراهيم» أول الأمر وقلت فى نفسى : هل يستطيع الرجل أن يحرك المياه الآسنة وقد تشبعت باليأس والإحباط وألاعيب الحواة الذين يخدمون مصالحهم ويروجون للأجنبى الغريب ويبشرون بأفكاره وتصوراته دون وعى وتمحيص؟ ولكن الرجل ثابر، وقدم للجمهور إصدار الجماعة الأول يحمل برنامجها ويقدم فى الوقت ذاته تقويمًا له من جانب أحد النقاد ويعد بتقديم آراء أخرى ناقدة فى الإصدارات القادمة مما يشى بأنه لا يحتكرالحقيقة ولا يستبد بتصوره الشخصى وهو سلوك فكرى متحضر نحتاج إليه فى أيامنا أكثر من أى وقت مضى.

هناك صعوبات ستقابل الجماعة ،على رأسها الصعوبات المادية ولكن الإصرار و المثابرة والحلم والأمل والبذل والتضحية والتكاتف كلها قادرة- إن شاء الله - على تجاوز الصعوبات ووضع لبنة جديدة فى البناء الفكرى لأمتنا.. والأهم من ذلك أنها لبنة فى الاتجاه الصحيح.. أى الاتجاه الذى يسمو بالمجتمع ويرقى به.

تحية لجماعة التأصيل التى تنظر إلى الأمام بثقة.. وتفتح بابًا للأمل.

المجتمع ٢٢/١٢/١٩٩٨م.

الدكتور عبد الحميد إبراهيم

محمد مستجاب

عندما اخترقنا أحراش أدباء القاهرة ١٩٧٠ كان عبد الحميد إبراهيم أخطر مناطقها، أيامها كان مولعًا بكتابات محمد إبراهيم مبروك «لاحظ أن فى قائمة الكتاب الآن محمد إبراهيم مبروك لا علاقة له بما أعنى» وكان اللحن الأساسى عند الأستاذ عبد الحميد إبراهيم يبدأ بنغمة معزوفة ، أو ينتهى إليها: ثم جاء إبراهيم مبروكاً.. وكأن مبروك قدهز الجدران اللغوية للقصة بعدة نصوص قصصية متوالية تتحرك فيهااللغة داخل مساحات وهالات ليس من السهل الإمساك بها أو إدراك المعنى المتوجه إليه بسهولة، كان قبله أيضا محمد حافظ رجب الذى دك حركة الفعل القصصى ومزقها ليفتح الباب الواسع على العبث ثم كان مبروك فى شكله اللغوى المذهل- أعتقد أنه كان يكمن وراء التعبير المنتشر الآن بما يسمى مدرسة التسعينيات- أو الحداثة الحديثة أو أى كلام يصلح للإشارة إليها وقد شربناالمراركى نرفع ضغوط ناقدنا عبد الحميد إبراهيم عن رقبة التعبير الذى نمارسه خارج دائرة مبروك،بل وخارج الدائرة الأوسع التى لم تعمر طويلاً أيامها، متوازية مع مدرسة جيل بلا أساتذة وبعد سنوات انفتحت ثغرة فى جدران الحصار حينما بدأعبد الحميد إبراهيم يبدى إعجابه بكتابات عبده جبير بعدها اتسعت الثغرة وتلاشى سور الأحراش وتحررعب الحميد إبراهيم ليصبح راعيًا لفنون القصة والرواية العربية ، وكنت واحدامن نالوا اهتمام هذا الراعى داخل حقول وسهول ووديان وآكام وجبال القصة المعاصرة، وخصوصا فى تلك الدراسات ذات العمق التى يقتضيهاالعرف الأكاديمى فى الجامعات والمعاهد بما فيهامن حس إنسانى وارف فى بحوثه عن الرواية العربية والبحث عن شكل وفى مقالاته حول النقد الأدبى «أربعة أجزاء» وفى دوريته التى نتمنى لهاالدوام «التأصيل» التى صدر أول أعدادها فى أكتوبر الماضى، وغير ذلك من إصدارات حملت الجهد الواعى لهذا الناقد الأب، حتى لو كانت العاطفة الدينية قد بدأت فى صوغ زاوية الرؤى النقدية مما يعطى حساسية مضادة إزاء نصوص مصرية من حقها أن تنمو ، وأن تستظل بالجهود الحرة الوارفة للتقييم المعاصر ، والتى·يكون الدكتور عبد الحميد ابراهيم وحداً من المؤثرين فيها، وفينا .. أيضًا بما فيه من جدية وإخلاص ، وقدرة فائقة على سبر أغوار التعبير القصصى ، حتى نصبح صادقين حين نبدأ لحن تطور نقد القصة الحديثة بهذا المقطع الجديد.. ثم جاء عبد الحميد إبراهيم..

أخبار الأدب ١٥/٣/١٩٩٨م.

شهادة قارئ

د. ماهر شفيق فريد



للدكتور عبد الحميد إبراهيم فى المشهد النقدى والأدبى المعاصر مكانة متميزة فيها فرادة وسبق.

فهو المجمعى الذى أخرج قاموس الألوان عند العرب «١٩٨٩»: قاموس نوعى حوى تسعةً وثمانين وأربعمائة لونًا، ما أشد حاجة كتَّابنا إلى الوقوف على الفروق بينها وتبين دقائقها. وكأنه، فى صنعية هذا، كان يحقق أمنية يحيى حقى الذى أورد فى كتابه «خطوات فى النقد» نماذج من أسماء الألوان فى العربية، والفروق الدقيقة بينها ، وعلق حقى على ذلك بما معناه أن هذه ثروة ينبغى أن نحمد الله عليها، وأن نحسن الانتفاع بها.

وهو القاص وكاتب السيرة الذاتية الذى تشف كتاباته عن روح حساسة فنانة متجذرة فى الزمان والمكان.

وهو الباحث الذى خص «قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى» برسالة ماجستير من جامعة القاهرة نالت تقدير امتياز، ثم دخلت مادتها فى كتابيه قصص الحب العربية «١٩٦٦/١٩٨٨» وقصص العشاق النثرية « ١٩٨٢/١٩٨٨».

وهو الناقد الذى أخرج حصادًا نقديًا وفيرًا يتجسد فى كتبه عن القصة اليمنية المعاصرة، ونقاد الحداثة وموت القارئ«١٩٩٥»، وأربعة عشر جزءً من كتابه مقالات فى النقد الأدبى، فضلاً عن كتابه الصغير الجميل القصة القصيرة فى الستينيات «١٩٨٨»، وهو كتاب يتكامل وكتابات إدوار الخراط وشكرى عياد وصبرى حافظ وعبد الرحمن أبو عوف وغيرهم فى تقديم صورة واضحة لجيل بهاء طاهر ومحمد البساطى وإبراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبد الله وجمال الغيطانى.. ممن غدوا جميعًا جزءً من التراث القصصى المعاصر.

قد يكون للمرء أيضًا أن يذكر كتابه فى الأدب والنقد «١٩٦٦» الذى قدم له الدكتور أحمد الشرباصى، وفيه مقالات مهمة عن مفتاح النفسية اليهودية «قارن كتيب د. حسين مؤنس: كيف نفهم اليهود ١٩٧٨»، وأبحاث عن القصة عند العرب، والمرأة فى قصص القرآن الكريم، ورسالة الغفران لأبى العلاء، فضلاً عن نقد لثلاثة كتب هى: فى الأدب الحديث لعمر الدسوقى، والسقّامات ليوسف السباعى، والقصة العربية القديمة لمحمد مفيد الشوباشى ، وفى هاتين المقالتين الأخيرتين تتجلى سجايا عبد الحميد إبراهيم العقلية

والخلقية، فهو ناقد صارم نزيه.. لا يجامل ولا يتحامل.

وهناك كتابه المهم «الأدب المقارن من منظور الأدب العربى» مقدمة وتطبيق «١٩٩٧». وفيه يحمل على محمد غنيمى هلال لتوجهه الغربى- وإن لم يغمطه فضله قط- ويقدم تعريفًا جديدًا للأدب المقارن باعتباره توسيع مجال الموزانات الأدبية لكى تنتقل من صورة اللغة القومية إلى الكشف عن العلاقات مع نصوص كتبت بلغات أخرى، وإثبات تلك العلاقات عن طريق النقد الأدبى من ناحية، وعن طريق البراهين العلمية من ناحية أخرى «ص١٨».

وعبد الحميد إبراهيم هو الذى لم يصرفه انغماسه فى تراثه العربى عن الانفتاح على آداب الغرب وفنونه، ترى مصداق ذلك فى كتابه: الأدب وتجربة العبث «١٩٧٣» حيث يقدم نماذج من كافكا وسفيفو وساروت وبروست وآخرين، وفى ترجمته لمجموعة أقاصيص آلان روب جرييه المسماة «لقطات» وقد صدرها بدراسة مطولة عن الرواية الفرنسية الجديدة، وتتضمن هذه المجموعة أقصوصة «الشاطئ » الرائعة التى رأيت ترجمته لها لأول مرة فى مجلة الآداب البيروتية «لا أذكر متى، ولعل ذلك كان فى السبعينيات»، فكأنما انفتح أمامى أفق باهر من ضياء الشمس والرمل اللامع ونسيم البحر إذ يتمشى أطفال روب جرييه الثلاثة على الشاطئ، وقد أمسك كل منهم بيد الآخر!

لكن إنجاز عبد الحميد إبراهيم الأكبر- و ريب- هو عمله الكبير المسمى الوسطية: «العربية: مذهب وتطبيق»، حيث ترى الناقد مفكرًا فى أعلى تجلياته ، يغوص على التراث ويستخرج من جوفه ما هو جدير بالبقاء والحياة. إن المؤلف هنا أشبه بالفلاسفة الكلاسيكيين من أصحاب المذاهب الشاملة فى المعرفة والأخلاق والمنطق وعلم الجمال، قبل أن تنشعب شجرة الفلسفة فروعًا، وينطوى عصر المفكر الشامل - كانط أو هيجل- الذى كان يحيط بكل مناحى الخبرة العقلية والمعنوية والذوقية للإنسان.

لا تخلو كتابات عبد الحميد إبراهيم- شأننا جميعًا- من هفوات..

فى بعض كتبه تكراركان شيء من المراجعة كفيلاً بتلافيه، فى كتابه عن «الأدب المقارن» يذكر ميريل سبارك «ص١١٢» وكارول سميث «ص١٩٩» بصيغة المذكر والصواب أنهما امرأتان: الأولى روائية والثانية ناقدة يرسم اسم الناقد والشاعر الإنجليزى T.E. hulme على أنه هالم «ص١١٥» وصواب نطق الاسم: هيوم. لكن هذه مآخذ يسيرة تهون إلى جانب فضائله الكبرى.

إن عبد الحميد إبراهيم إذ يصدر الآن مجلة الوسطية «التأصيل فى إصدارها الأول»

إنما يواصل مشروعه الفكرى الذى بدأه بدأب وجدية منذ شرع يخط السطور الأولى فى بحثه للماجستير إلى أن غدا أستاذًا كبيرًا تجلس إليه أجيال من الطلاب، ويعد الباحثون تحت إشرافه أطروحاتهم للماجستير والدكتوراة، وفضله على الحياة الأدبية فى الصعيد عميم منذ كان يشرف على مهرجان طه حسين بجامعة المنيا لمدة خمسة عشر عامًا، كما أنه قد قدم فى إصدارات التأصيل عددًا من الأصوات الإبداعية والنقدية الموهوبة كزينب العسال وعبد اللطيف دربالة، وصالونه الأدبى الذى يعقد فى بيته بمدينة نصر مركز إشعاع تنقدح فيه شرارات الأفكار وتصطرع الآراء.

هذا كاتب وناقد ومفكر طور البيئة الثقافية المحيطة به، وأشاع فى الحياة الأدبية يقظة ونشاطًا وحيوية ما كان أشد حاجتنا إليها!



عبد الحميد إبراهيم فى ليلة القدر

د. بشير العيسوى

«حلم ليلة القدر» – رواية عربية – «١» (١٩٩٥) هو الكتاب الخامس فى سلسلة «الوسطية العربية» التى بدأها الأستاذ الدكتور عبدالحميد إبراهيم عام ١٩٧٩. وهذا الكتاب يعتبر فى كثير من جوانبه أدبًا اسلاميًا راقيًا حيث يجمع بين القصص القرآنى، والقرآن نفسه، والحديث والسيرة فى مزج فنى دقيق يخلو من الوعظ والصنعة. ويأتى الكتاب دافقًا بالحيوية والشباب ويعكس كثيرًا من خفة روح ودعابة مؤلفه ونتوقف عند استعراض كتاب اليوم أمام النقاط التالية:

أ. مشكلة الجنس الأدبى: إلى أى جنس أدبى ينتمى كتاب «حلم ليلة القدر» رغم إعلان مؤلفه أنه «رواية عربية» كما يتضح من عنوانه الجانبى؟

ب– نتيجة لعدم وضوح الجنس الأدبى لذلك الكتاب نجد أنفسنا أمام مشكلتين: الأولى، هى اختلاف المؤلف فى استخدام الضمائر ، فمرة يستخدم ضمير المتكلم « أنا» وأخرى يستخدم «هو» وثالثه يستخدم «نحن» أما المشكلة الثانية ، فهى خطابية النص وهذا ما يخالف طبيعة النص الروائى.

جـ– مناقشة عامة لبعض الأداء التى وردت فى «حلم ليلة القدر» وفيها الكثير من إسهامات المؤلف فى قضاياتراثية وفكرية.

د– مواجهة مع الغرب: كيف واجه عبدالحميد إبراهيم الغرب؟ وكيف قدم «الوسطية العربية» كحل مثالى؟

هـ– دعوة للوسطية العربية وتذكير بها.

و– نورانية ليلة القدر وختام الرواية بانفراج أزمة الراوى وذلك باختيار حل وسط بين دعاة التغريب الكامل ودعاة التمسك بالتراث والشرق بكل ما فيه.

عند تناول مشكلة الجنس الأدبى فى «حلم ليلة القدر» علينا أن نسأل: هل هذا العمل رواية فعلاً كما يعلن مؤلفه فى العنوان الجانبى؟ إذ أن الأحداث المدوية فى جنبات ذلك العمل تخرجه من نطاق الرواية إلى شىء آخر يلتبس عليناتسميته، فالفصلان الرابع عشر والخامس عشر فيهما اقتطاف. الفصل الرابع عشر فيه اقتطاف ويصاحبه تنويه عن المصدر والتماس العذر من القارئ عن عدم اعطاء التوثيق كاملاً أمام الفصل الخامس عشر فكله اقتباس من الجبرتى دون توثيق.

والاقتطاف هكذا- سواء موثق أو غير موثق- ليس من سمات الرواية أو المسرح قد يقتطف المؤلف سطراً أو سطرين، كلمة أو كلمتين، ويوضح المقتطف بين الأقواس ليميز عن بقية النص ولا داعى هنا لذكر المصدر، حيث أن ما يقتطف يجرى مجرى المثل أو القول الذائع. أما ما نراه فى «حلم ليلة القدر» فهو تدخل مباشر من المؤلف فى أحداث الرواية مبعداً معادلة الموضوعى وكأنه قد رأى أن ذلك المعادل لم يعد كفؤا للقيام بمهمة نقل أفكاره إلى القارئ، فيتدخل بالاقتطاف مرتين وكأنه فى مجال كتابة بحث علمى يحتاج إلى توثيق من نوع ما نراه فى الفصلين الرابع عشر والخامس عشر من سفر الكرب. ولا ندرى وظيفة هذين المقتطفين ، كماأن المؤلف لم يعلق ولو بكلمة على ما اقتطفه.

الفصول من السابع وحتى الثالث عشر من سفر الكرب، الصفحات من ٦٩ الى ٧٧ ، تمثيل لحالة الدوار الشديد التى دخل فيها المؤلف وهى تسجيد لحالته النفسية فى عالم يغط فى سبات عميق وحالة من التنبيه الشديد. وهى تقدم لنا صوراً كاريكاتورية ساخرة لما يحدث فى عالمنا العربى مع التركيز على ما يحدث فى مصر. والصفحات ٧٦- ٧٧ قمة التمثيل لهذه الحالة شديدة الدوار والتية. وهاتان الصفحتان تشهدان كمًا هائلا من السخرية التى تخرج هذا العمل من جنس الرواية إلى جنس النقد المباشر. ولنقرأ أمثلة من ذلك: وكان من نتيجة ذلك أن دخل العرب مرحلة جديدة فى تاريخهم ، يستوردون السيارات والمأكولات والملبوسات وأدوات الزينة والتجميل ، ويستمتعون بنعم الله التى لا تحصى ، ويحمدونه عز وجل على أن سخر لهم الأمريكان والطليان وسائر الفرنجة يستخرجون لهم البترول، ويصنعون لهم الآلات والمستوردات ، وهم آمنون مطمئنون، تحقيقًا لدعوة إبراهيم عليه السلام ربّ اجعل هذا بلداً آمنا وارزق أهله من الثمرات «٢» ونسأل للوهلة الأولى: أهى سخرية أم أن الكاتب جاد فى طرحه؟ بالطبع، هو ليس جاداً، وقد رأى أن معادلة الموضوعى لا يستطيع أن يوصل رسالته إلى القارئ لذلك وضعه جانبا ودخل فى أسلوب خطابى مباشر يتحدث فيه إلى قارئه حتى يوصل رسالته فى تقديمه مباشرة لأحوال العرب متنداً على فهمهم الخاطئ لدعوة سيدنا إبراهيم عليه السلام. فليس حقيقيًا أن هذه الدعوة يقصد بها أن تسخر شعوب الأرض من الأمريكان والطلبان وسائر الفرنجة لخدمة بنى العرب وهم هامدون مطمئنون وتستمرموجة السخرية فى مسيرتها فى المشهد التالى: «بنك»: وهى ترجمة للكلمة الانجليزية BANK ويقابلها فى اللغة العربية «مصرف» وأشهر البنوك ما كانت فى لندن ونيويورك وجوها نسبرج، والعرب يودعون أموالهم فى تلك البنوك حرصًا على نعمة المال التى أمر الله بصيانتها، وقد قدرت الفوائض المالية البترولية

المستثمرة فى الغرب بنحو ٣٠٠ مليار دولار سنة ١٩٨٠م ولأربع دول عربية فقط ، كما نشرت صحيفة الأهرام فى عددها ١٩٨٦/٥/٩م «٣» هذا الجزء لا يكون إلا فى مقالة نقدية لاذعة ولا يكون فى رواية. من هنا يخرج هذا العمل من جنس الرواية إلى جنس النقد السياسى والاجتماعى اللاذع الساخرالذى يعتمد الحقائق أساسًا لمواجهة صورة من صور الفساد أو الخلل الأخلاقى فى مجتمعنا. ويقع المؤلف فى خطأ حين يقول أن كلمة بنك ترجمة للكلمة الإنجليزية bank فهذه ليست ترجمة ولكنهانقل للحروف الانجليزية باللغة العربية، وتعرف هذه العملية لغويًا بـtransliteration ولدينا أمثلة كثيرة فى العربية على هذا النحو منها: الراديو. والتلفزيون، والتليفون، بعد ذلك يدخل المؤلف فى نقد مباشر لجوانب المجتمع العربى حين يتحدث عن الجبنة وأن أفضلها ما جاء من فرنسا وخصوصًا الجبنة التى عليها بقرة تضحك ببلاهة وقد فتحت فمها بشراهة واتسعت فتحتا المنخرين ، وأطلت من أذنيهاعلبتان من الجبن كالقرط الثمين، ونظرتها تتسم بالبلادة والشراهة والغفلة والسعادة الزائفة التى لا تنظر إلى جلاديها وكأنها مساقة دون فهم «٤» ثم يتطرق إلى شرح أحد الأمثلة العامية السوقية «خرمنا التعريفة ودهنا الهوا دوكو» إلى أن يصل إلى تعريف «الخنزيرة» الذى يقول أنه نوع من المرسيدس مثل الزلكة والشبح والبودرة «٥» وينتهى بتعريف الدولار وفئاته المختلفة حتى يقول «وهى عملة محترمة جداً فى البلاد العربية، وتزداد قيمتها بازدياد أرقامها وتقاس مقادير الرجال بحسب تلك الأرقام «٦» بهذا نكون أمام نقد مباشر للمجتمع ومثالياته وماوصلت إليه تلك المثاليات من مادية مفرطة، وذلك مما يخرج العمل الذى بين أيدينا من جنس الرواية التى تتخذ الشخوص والأحداث والسردوسيلة للتعبير عن مكنون المؤلف وهو ماتصالح النقاد على تسميته بالمعادل الموضوعى. إضافة إلى ذلك، فإن الفصل السابع عشر من سفر الكرب الذى يتكون من أربعة أسطر تقريبًا يضيف إلى مشكلة الجنس الأدبى الكثير: كوابيس تنغص عليه نومه، تظهر مخلوقات بذيول طويلة، وعيون تلهب بالشرد، كانت تجلده بالسياط، وتقف فوق بطنه «٧» فإذا كنا أمام عمل قصصى فإن «الكوابيس» و «المخلوقات» التى معنا ينقصها بعض التفصيل والشرح ولا يجب أن تترك لخيال المتلقى، وإلا أدخل العمل فى جنس آخر من الممكن أن نتعارف على أنه سيناريو ناقص يقدم لكاتب «سيناريست» له أن يحشوه بما يراه وبما يتخيله مناسبًا للحدث وبذا تبقى قضية الجنس الأدبى لهذا العمل قائة.

ونتيجة لعدم وضوح الجنس الأدبى لذلك العمل نجد أنفسنا أمام مشكلتين الأولى هى اختلاف المؤلف فى استخدام الضمائر والثانية هى خطابية النص، ففى الفصل الثانى من

سفر الغلق نقرأ صفحة كاملة يستخدم فيهاضمير الغائب «هو» استخدامًا جيدًا في إطار الرواية، إلا أن المؤلف يدخل فجأة في خطابية مباشرة خارقًا الإطار الروائي العام الذى اختطه لنفسه في هذا الفصل، فنقرأ تعليقه على حديث « يامقلب القلوب..» كما يلي: إن هذاالحديث لا يعني الفوضى ولاالتخبط ولا ترك الأسباب ، ولكنه يعني التنبه للحسابات العليا والتنقيط لما لا يكون في الحسبان وترك الباب مفتوحًا لاقتناص الفيوضات. إنه يعني الخشية واستمرار العمل ثم التعرض للنفحات «٨» وتظهر مشكلة اختلاف الضمائر المستخدمة مع بداية العمل الذى معنا ،فالكاتب يستخدم ضمير الغائب «هو» في الفصول من الأول إلى الخامس من سفر النصر، وهذا الضمير موافق جدًا لحاجة الرواية التي يبدأها المؤلف. إلا أننا نجد أنفسنا في الفصل السادس – فجأة– أمام ضمير المتكلم «أنا» وتذكرت حين كنت في أوروبا،.... ووجدت نفسي لا أرتاح لنغمة أبي العلاء المصرى،.. وتذكرت مسرحية كنت قد شاهدتها،... وتذكرت بطل سارتر،.. وكنا مجموعة من الشباب،.. وأذكر وقتها،... ولم يخطر ببال أحد منا، ... عن هذا الحد صحت،... «٩» بعد ذلك يعود المؤلف إلى ضمير الغائب «هو» في الفصل السابع حتى يصل الصفحة ٩٢ حيث يغيره إلى الضمير «نحن» فيقول: لكي نتجاوز الغصة ، ونعلو فوق الغثيان ويستخدم ضمير «أنا» في الفصل السابع من سفر الغلق، لكن استخدامه هنا قد يكون له مبرر حيث أن الفصل بأكمله اقتطاف من محمد المخزنجي، وإن كنا أعلنا بداية أن الاقتطاف يخرج هذا العمل من جنس الرواية ويتكرر استخدام ضمير المتكلم بين وقت وآخر فنجده يقول: تذكرت على الفرد تلك الصورة، التي كنت أراهاعلى الجنيه الأخضر، .. تفرست فيه قليلاً فعرفت على الفور أنه الرافعي «١٠» وأيضًا تساءلت «١١» وهي تأتي هناعقب حالة الدوارالتي مر بها المؤلف فنجده يخرج عن إطار معادلة الموضوعي وينفجر في عدة تساؤلات يطرحها أمامنا في خطابية مباشرة كما نجد ضمير المتكلم «أنا» في موضوع آخر: «لم أجد الرسالة غريبة على كانت محفورة في قلبي، كأنها في ذاكرتي منذ الصغر،..» «١٢» ويستمر كذلك في الفصل التالي «تاقت نفسي إلى نخلتي لم أعد أرها وحيدة، ولم أعد.. أحسست بالهدوء ، ولم أعد أفكر في كتاب «الوسطية العربية»، فقد علمتني النخلة أن أعطي دون انتظار» «١٣».

أما خطابية النص، وهي المشكلة الثانية التي تلمسناها نتيجة عدم وضوح الجنس الأدبي لـ«حلم ليلة القدر» فتتجلى في ثلاثة مواقف. أولها، عقب إيراد المؤلف للحديث النبوى» يا مقلب القلوب، ثبت قلبي على دينك ، إنه ليس آدمي إلا وقلبه بين إصبعين من أصابع الله ، فمن شاء أقام، ومن شاء أذا غ»، نجد المؤلف– الذى يفترض أنه يتستر خلف

وسائل المعادل الموضوعي من حوار ووصف وتشخيص- يدخل في نصح ووعظ وإرشاد كما أوضحنا منذ قليل. إلا أن تلك الخطابية تزداد حدة حينما يشفق المؤلف على حال ابن خلدون والعقادوذلك عندما يفرح بنجاة بطله من ورطة محققة . فالمؤلف يأسف على أيامنا التي طغت فيها المادية واتباع الفكر المادي وتأليه أعلامه، حيث يقول: «مسكين ابن خلدون. كتب مقدمته والعالم الإسلامي في حالة احتضار، فبدأ كما لو أنه يقف على الأطلال يبكي، ويثير العبرة، فالدنيا دول، والقمر يصبح بدرًا ثم محاقًا، والطفل يصبح شابًا ثم شيخًا والملك لله يؤتيه من يشاء وينزعه ممن يشاء. ومسكين العقاد أيضًا، كان يحلو له أن يقرأ كثيرًا عن الحشرات، كان يراها مسودة الإنسان، كان يتحدث عن الحتمية البيولوجية التي تسير الإنسان» «١٤» ويأتي الموقف الثالث حينما يعقب بكلام لعمر بن الخطاب على كلامه هو عن ابن خلدون: «إن عمر في كلامه لا يبكي على الأطلال، ولا يتحدث بنغمة الرثاء، ولا يثير الأحزان والأشجان، إنه يتحدث والحضارة الإسلامية في كمالها وقوتها، وهو يريد أن يتدخل حتى لا تفقد قوتها، وحتى لا يجري عليها ما جرى لمن لا يعتبر، وتذكر من جديد حلمه القديم ، وتذكر الغزالة التي تمضي في طريقها وهي منتشية،...»[١٥]

إن المؤلف على وعي أنه يكتب رواية، وبذا لا يتحقق له ما وصفه تي. إس. إليوت «١٨٨٨- ١٩٦٤» بالهروب من الذات أو الهروب من الشخصية depersonali zation. كما أن الدكتور عبد الحميد إبراهيم قليل الخبرة في كتابة الرواية وذلك مماجعله ، مع السبب السابق، ينزلق إلى الخطابة.

فخطابية النص واختلاف الضمائر مشلكتان تعيقان اكتمال الشروط الفنية «الحلم ليل القدر» كرواية . وعن خطابية النص، فقد كان بوسع المؤلف أن يُنْطِقَ أحد شخوصه ، أو الراوي نفسه بما يريد أن يقول مع استخدام ضمير واحد لإيصال رسالته إلى القارئ.

بعد ذلك ، نتوقف مع الأستاذ الدكتورعبد الحميد إبراهيم في مناقشة عامة لبعض آدائه التي وردت في «حلم ليلة القدر». ومن تلك الأداء، رؤية في :السحر، النخلة في المجتمع العربي، الشعر الجاهلي، الطفل الإمام ثم وقفة أمام ما قد أسميه «زلة قلم».

لقد قدم المؤلف تفسيرًا عقليًا منطقيًا عن السحر.. فقد ورد السحر في القرآن الكريم، وإذا قبله بمفهوم الغوغاء والعامة لكان تنازل عن هيبة العلماء.

لذا يأتي تفسيره متميزًا وجديدًا مخاطبًا العقل قبل أن يخاطب العاطفة: إن فكرة الإيمان بخرق العادة تحت أي مسمى في الحضارة الإسلامية، تعني تخليص العقل من وهم العادة إنها تريد أن تحوله إلى آلة حادة،

تلتقط الغريب، وتقبل الخارق، إنها بذلك تقف مع التطور ولا تقف ضد التطور «١٦»
إذن فالسحر مجرد خرق للعادة ،وكسر لرتابة الروتين ومن ثم تقبل الحضارة الإسلامية السحروتوظفه توظيفًا متميزًا عن الحضارات الأخرى فه وليس سحراً أسوداً كالذى عاشته أوروبا فى العصورالوسطى، وهو ليس من نوع ساحرات سيلم salem فى أواخر القرن السابع عشر فى أمريكا. أما الوقفة الثانية فهى حديث المؤلف عن النخلة على لسان الراوى حيث يقول: «أخذت النخلة تتمايل بشدة وتتطوح يمينًا وشمالاً، ولكنه كان مطمئنًا ، لا يخشى عليها أن تقتلع فقد قرأ فى القرآن أن أصلها ثابت وفرعها فى السماء، وعرف من العلماء أن جذورها تغوص فى الأرض أكثر من متر ونصف بحثًا عن الماء «١٧» إن النخلة شجرة مباركة، وحيث أننى من بلد تزرع نخيل البلح فمن المشاهدة أقول أن جذور النخل تمتد تحت الأرض قرابة طوله فوق سطح الأرض. بمعنى أنه لو كانت هناك نخلة طولهاخمسة أمتار فإن جذورها تمتد إلى خمسة أمتار تقريبًا فى باطن الأرض لو كانت رملية، وتتجمع فى منطقة معينة لو كانت الأرض صلبة أو صخرية وبذا تتمكن من الحصول على الماء على مدار العام وفى أى منطقة بعدت أو قربت من مياه البحر المتوسط المالحة. وثمة معجزة نراها ليل نهار فى العريش، فجميع نخل العريش مزروع على الساحل وماء البحر كما هو معلوم مالح. والنخل هناك لا يبعد مئة متر عن الشاطئ إلا أن أحلى البلح وأشهى الرطب يأتى من ذلك النخل. ويرجع هذا إلى طول جذور النخل التى تمتد فى باطن الأرض لتأخذ أعذب الماء. لذلك ، فإن ما قاله العلماء على لسان الراوى فى «حلم ليلة القدر» يجانبه كثير من الصحة.

ومن النخل، ننتقل إلى قضية الشعر الجاهلى فى «حلم ليلة القدر» وكذا اليقين الداخلى لشعراء الجاهلية يرى عبد الحميد إبراهيم على لسان الراوى: «إن شعراء الجاهلية قد فقدوا اليقين الداخلى، يصغون لشياطين الشعر، يهيمون وراءهم فى كل واد، يقولون مالا يفعلون، أو ما الشياطين عليهم يملون «١٨» إن هذا التعميم فيه الكثير من الظلم لشعراء الجاهلية خصوصًا المخضرمين منهم- أى الذين عاصروا الجاهلية وأول الإسلام، حتى إذا أخذنا فى الاعتبار معيارية عبد الحميد إبراهيم «أن الفن بلا عمل هو نوع من الخداع، وأن الشعر بلا يقين هو من وحى الشيطان» «١٩» وإلا فما قول الدكتورعبد الحميد إبراهيم فى بعض شعر زهير بن أبى سلمى المزنى « الذى مات قبل الإسلام بقليل»:

فلا تكتمن الله ما فى صدوركم

ليخفى ومهما يُكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر

ليوم الحساب أو يعجَّل فينقم

وأعلم ما فى اليوم والأمس قبله

ولكننى عن علم مافى غد عم

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه

ولورام اسباب السماء بِسلَّم[٢٠]

ونحن هنا لا نريد الربط بين ما ذهب إليه عبد الحميد إبراهيم والأب لويس شيخو اليسوعى. فالأخير وضع كتاب «شعراء النصرانية » فى جزئين الأول قبل الإسلام والثانى «بعد الإسلام» ولم يدرك الأب اليسوعى الإشارات الإيمانية واليقينية لدى كثير من الشعراء الذين أدرجهم تحت اسم النصرانية كانت تلك الإشارات فى معظمها إسلامية توحيدية لقد كانت ظروف الجزيرة العربية طاردة للأديان فى أغلب الأحوال فكانت الوثنية اما الديانات الأخرى كالمسيحية واليهودية فكانت لدى أفراد أو جماعات بعينها. إلى أن جاء الإسلام الذى أصبح الدين الرسمى للجزيرة ولسنا فى حاجة إلى الخوض فى مزيد من هذه التفصيلات.

أما الطفل الذى يرفض أن يؤمه الكبار فهى صورة فريدة فيها الكثير من الرفض للواقع العربى المعاش خصوصًا فى الأراضى المحتلة ، فحين يتقدم بطل رواية «حلم ليلة القدر» ليؤم الأطفال نجدهم أزاحوه ورفضوا إمامته ،ولابد أنهم اتخذوا أحدهم إمامًا وصورة الإمام الطفل وردت فى قصيدة سياسية تتأجج وطنية للشاعر السعودى عبد المحسن الحليت ألقاها فى مهرجان الجنادرية العاشر للتراث والثقافة بالرياض وفيها يضع طفلاً من أطفال الحجارة الفلسطينين إمامًا لشيوخنا، فمن هؤلاء الأطفال- كما يرى الحليت- نتعلم الصلاة وأمورالدين. ويكاد الدكتور إبراهيم يظهر طفلاً من أطفاله بنفس صورة الطفل الإمام لدى الحليت: تقدم من الأطفال ليؤمهم للصلاة ، فأشاروا إليه بأن يتنحى بعيدًا فليس هو إمامهم المنتظر[٢١].

ورغم جمال «حلم ليلة القدر» ورسالتها الأخلاقية الرفيعة إلا أننى آخذ على الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم أن يصور بطله كلبًا فهو يقول: «واستحضر أيضاً دون أن يتوقع نهاية رواية كان قرأها منذ مدة طويلة لكافكا، لعلها رواية «القضية» التى تنتهى فى جو غامض ريح عابثة وأضواء غامضة والنوافذ تصطفق، وفجأة يندفع سهم نحو البطل فيرديه قتيلا وهو يصيح كالكلب (٢٢) إن تشبيه الإنسان بالكلب حتى وهو يموت صورة

غير موفقة كان بإمكانه أن يشبهه بالذبيح، بالصريع أو بأى صورة أخرى أستاذنا أعلم بها، يكون فيها الصوت الذى يتزامن مع النزع الأخير واضحًا ولقد أخذ جميع المصريين على الرئيس الراحل محمد أنور السادات قوله فى سبتمبر ١٩٨١:«أ هو مرمى فى السجن زى الكلب» وذلك عند تناوله لأحد شيوخ الإسكندرية المعارضين لسياسته، وقد نظر البعض إلى ذلك الخطأ الذى أظنه زلة لسان فى فورة غضب، كأنه الخطأ الوحيد الذى ارتكب فى عصر السادات كله.

لذا آمل أن يغير الدكتور إبراهيم هذا التشبيه فى الطبعة القادمة إن شاء الله.

اعتقد بعض الفارغين أن عبد الحميد إبراهيم سيكون أداة مطيعة للهجوم على التراث العربى. ذلك أن الرجل كان قريبًا من الأدب الغربى كما أنه أجاد اللغة الإنجليزية إلا أن إبراهيم خيب ظنهم ولم ينضم إلى طابور الحداثيين واستطاع أن يوجد حلاً وسطًا لقضية تطرف فيها البعض وأستقطب البعض الآخر ، ألا وهى: كيف نعاصر ما يدور فى الآداب الغربية وفى نفس الوقت لا ننسى أو نتنكرلتراثنا؟ ولذا كانت مواجهة إبراهيم مع الغرب فى «حلم ليلة القدر» مثالاً رائعًا على المواجهة العاقلة الواعية التى تمنطق الاشياء ،وأول المواجهات عند تناوله للون السماء كما يذكره القرآن الكريم ولونها كما يراه الأدباء فى الغرب. يقول د. عبد الحميد إبراهيم : لم يعد يرى السماء رصاصية ثقيلة خرساء كما كان يقرأ فى الروايات المصرية والمترجمة، بل أصبح يطالع فيها دنيا بهيجة مزينة بالكواكب والمصابيح، أصبح يراها وردة كالدهان، تلتمع بمختلف الألوان (٢٣) هذه الصورة للسماء فى القرآن معروفة لنا جميعًا فهى من سورة الرحمن وكثير منا قرأها عشرات المرات، لكن أحدًا لم يفكر فى وضعها فى مقابلة مع صورة السماء فى الآداب الأوروبية . ولا أظن أحدًا سيصف سماء لندن، مثلاً، بغير أنها رصاصية ثقيلة خرساء وذلك أن إنسان الغرب لا يزال فى السماء إلا غيبًا ولا يراها إلا ميتافيزيقا ليس له أن يشغل نفسه بها. صحيح أنه انشغل بغزو الفضاء وحرب الكواكب إلا أن التفكير فى ألوان السماء لا يتعدى الطبقة الرمادية التى يراهاتغلق سماء لندن وكثيراً من العواصم الصناعية الأوروبية التى تتحول نتيجة التلوث والدخان إلى غلاف رصاصى دائم تتغير معه الأحوال الجوية على مدار العام. لذا يمكن القول إن صورة السماء فى «حلم ليلة القدر» إضافة رائعة من عبد الحميد إبراهيم مقابلة مع صورة السماء لدى الكاتب الغربى، وقد كسب إبراهيم تلك المواجهة فى المواجهة الثانية سيتناول المؤلف وظيفة الحواس ،خصوصًا عند دى. إتش لورانس (١٨٨٥- ١٩٣٠) فهى لا تغادر منطقة الأحاسيس وتبقى محلها لا ترتقى وبذلك تغذى

النزعات الإنسانية الرخيصة مهملة عنصر الرقى والسمو والعلو بتلك النزعات يقول الدكتور إبراهيم: وتوصل إلى يقين من وظيفة الحواس فى العملية الفنية ،إنها وظيفة متكاملة تبدأ من الحواس وترتفع بها إلى جو من الجمال دون أن يغيب الأمران، ورثى لهولاء الأدباء الذين يقفون عند الوظيفة الحسية لا يغادرونها ودثى لهؤلاء الذين يتحدثون عن صوفية لورانس فقد أدرك بعد أن عاد من سياحته أنها صوفية لا تختلف عن الهزة الجنسية وأنها لاتختلف أيضًا عن غيبوبة العقاقير والشراب، إن وظيفة الأدب المكشوف- حتى فى أحسن صوره عند لورانس ، هى تفخيم الوظيفة الدنيا للحواس، فتبدو اللذة وكأنها لذتان ، أما الوظيفة العليا فلها شأن أى شأن «فبأى آلاء ربكما تكذبان» «٢٤» قد يختلف البعض حول تناول الجنس فى قصص دى. إتش. لورانس فى قصته أبناء وعشاق»- مثلا- قائلين أن الرجل أراد شكلاً واحدا للعلاقة بين الرجل والمرأة ألا وهو الزواج ،ومن ثم علينا أن نغتفر للورانس كل دغدغاته لأعصاب القارئ وأحاسيسه قبل أن ندرك تلك الغاية النبيلة التى يدافع عنها أنصاد لورانس، وفى نفس الوقت يبقى أن الوصول إلى عمل فنى ابداعى رائع دون النزول إلى مستنقع الحواس الهابطة معضلة تواجه الساعين نحو أدب إسلامى يحافظ على وسطية المنهج من حيث المعاصرة والحفاظ على الموروث.

أما المواجهة الثالثة مع الغرب فلى فيها وقفة مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم حيث أن عقد مقارنة بين قصيدة «رقص الروح» وفيلم «الرقص على سطح من الصفيح الساخن» مقارنة ظالمة لإقبال إلا إذا كان الدكتور إبراهيم يعقد المقارنة لمجرد ورود كلمة «رقص» فى العملية وإن كان يدرك أن إقبال بنى دولة من شعره أما ممثلة الفيلم فقد انتحرت .هذا مع العلم أن الفيلم فى نسخته العربية لقى أقبالاً شبابيًا كبيرًا كما أن ممثلته لم تنتحر ولكن اتخذت من عريها ولحمها رخصة الانطلاق حينما قامت ببطولة ذلك الفيلم تحت عنوان قطة على نار إضافة إلى ذلك غاب عن علم الدكتور إبراهيم أن الفيلم الأمريكى وكذا العربى، مأخوذان عن مسرحية الكاتب الأمريكى تنيسى وليافر «١٩١٤- ١٩٨٣».

ومن ثم كان عليه أن يشير إلى المؤلف الأصلى لا إلى الفيلم فقط ولا يخلو كتاب «حلم ليلة القدر» من دعاية راقية «للوسطية العربية» كمنهج نقدى كرس له المؤلف جزءً كبيرا من حياته تقدم تلك الدعاية فى أسلوب فنى راقى يتخذ من صورة الطائر الجريح رمزًا له وهو يذكرنا من حين لآخر بجناحى طائرة الذى إن هوى ومات فلابد أن يلحق بنا الكثير من الشر وكأننا به يقول إن الوسطية العربية ورمزها هنا الطائر، هى السبيل إلى حياة أدبية تخلو من الغلو فى اتباع المناهج الحديثة الواردة من الغرب وكذلك تجنبنا الوقوع تحت

تأثير الحركات التى تدعو إلى الجمود والرجعية.

وأول مدخل فى تلك الدعاية يتسم بشدة التركيز التى تراها فى كثير من الإعلانات التجارية كقوله: «عند هذا الحد صاح فى نشوة فوز: عرفت اللغز، إنه الوسطية العربية «تحوذ الدنيا والدين.» تجرى وراء الحقيقة. لا تجعل مقامًا يطغى على مقام (٢٥) إلا أن صورة الطائر والجرح الذى فى جناحه الغربى تعنى الكثير لفكر المؤلف، فجسم الطائر يرمز إلى حركة النقد العربى فى مجملها وجناحاه رافدان يزودانه بالجديد من الشرق والغرب وهذاالجرح فى الجناح الغربى قد يعنى أننا مازلنا قاصرين عن استيعابه وهضمه وفهمه أو التعامل معه. ومن ثم يرى أن تطهير ذلك الجرح والتئامه أمرضرورى وواجب ،وقد يعنى تطهيره أن ننقى ما يردنا من الضرب مما يتنافى مع مبادئنا وتقاليدنا. أما التآمه فيعنى أن يعيش بيننا ومعنا:.» وتذكر على الفور حركة الأجنحة الخفيفة والمتواصلة، ونظر إلى عين الطائر ودعا له بالثبات ،ولمح قطرات الدم فوق جناحه الغربى.

قد تجمدت ، ثم عزم على أن يحتفظ بالقمة مهما كانت الأسباب، ولن يسقط هذه المرة وأخذ يطهر الجرح من الهوام والحشرات (٢٦) ولكى لا نقع فى غموض الصورة ويأخذنا التفكير طويلاً فى شكل هذا الطائر، يعلن المؤلف أن طائره يشبه الصقر، وهو يشبه كل جزء من هذا الطائر بركن فى الأدب العربى. «ولأمر ما تذكر ما قاله فى مقدمة كتابه «الوسطية العربية»: الوسطية العربية تشبه صقرًا يتمتع بجناحين قويين يحفظان توازنه فى السماء ، فإن اهتز الجناحان أو أحدهما، اختل التوازن وسقط على الأرض فريسة للهوام والدواب» (٢٧) ولا أظننى أبالغ إن قلت أن صورة الطائر لدى عبد الحميد إبراهيم تذكرنا بقصيدة الملاح القديم «the ancient mariney «١٧٩٧» للشاعر الإنجليزى صامويل تيالور كولريدج «١٧٧٢– ١٨٣٤» حيث تحل اللعنة بالسفينة والبحارة لأن أحدهم قتل طائر الألباتروس «وهو طائر بحرى يستطيع التحليق لفترات طويلة» ونحن هنا أمام نذر شر إن مات طائر عبد الحميد إبراهيم .وإذا كنا قد تساءلنا حول الجنس الأدبى «لحلم ليلة القدر» وأجلنا النظر فى كونه «رواية عربية » أم بيوجرافيا ، أم خطابا إلى جمهور القراء، فإن «حلم ليلة القدر» تُختتم بانفراج لأزمة الراوى. ويأتى هذا الانفراج إسلاميا خالصا حيث تكون «رؤيا» ليلة القدر هى المخرج للراوى من أزمته النفسية وتقلب وجهة بين الشرق والغرب. يحاط البطل دانية تغسل نفسه، وتخلصها من كل ما شابها من قلق وحيرة وتردد هى رؤيا الجنة مع العلماء والملائكة ومن يحب أن يجتمع بهم فى الدنيا والآخرة على حد سواء «امتدت إليه يدٌ»، كان صاحبها يلبس لباسًا أبيض، ويتمنطق بحزام أخضر،

فعرف للتوأنه الخضر ،سحبه الى أعلى فى طريق نورانى كأنه البحر الفضى أو الكوكب الدرى، حتى وصل به إلى مكان فسيح يشع نوراً من كل اتجاه، وتحيط به الأنهار من كل جانب ، هذا نهر من ماء غير آسن ، وهذا نهر من عسل مصفى، وهذا نهر من لبن لم يتغير طعمه، وهذا نهر من خمر لذة للشاربين. كان هناك قوم يجلسون على سندس خضر، على وجوههم نود الشهداء وسكينة العلماء، تحيط بهم رائحة من البخور تعبق المكان وتثير الخدد. كانوا يقرءون فى كتب التاريخ يستخلصون العبر والعظات، ثم يقدمون الخلاصة على هيئة وصايا، مركزة ومنغمة كأنها الحكم النادرة أو الأمثال السائرة» (٢٨) ويتزامن مع تلك النورانية التى يراها فى منامه رؤيا الطائر الذى يتعافى وبذا ينجو الراوى ومن معه من محنة كان التعرض لها وارداً إذا ما «أصاب ذلك الطائر سوء ما «وأحس بطائره ينتعش ، ينهض ، يتصلب فى السماء، جناح فى الشرق وجناح فى الغرب، يظلل الجميع، كأم تحنو على أولادها» (٢٩) بهذا يتمثل الخلاص فى تمسكنا بالقيم الإسلامية وكذا أن يكون جناحا ثقافتنا متساويين من حيث الأخذ من الشرق والغرب لا غلو فى أى منهما.

ويأتى الفصل العاشر من سفر الغلق أنضج فصل فى الرواية حيث ترى فيه باب خروج الراوى من أزمته نهائيًا إلا أننا فى نفس الوقت نقف عاجزين أمام تحقيق هذا الحلم فى واقعنا الإسلامى العربى المعاش حيث تتقارب المسافات وتكاد تنعدم إلى درجة أنها تظهر فى شريط وكل منها يرمز بدوره إلى البلد الذى يقع فيه. «هذا هو الأزهر الشريف، وهذا جامع الزيتونة، وهذا مسجد بخارى، وهذا جامع القيروان، وهذا مسجد قرطبة» (٣٠) ونرى كذلك ، الأفغانى وإقبال يتعانقان فى حوار جاد مفيد من أجل قيام دولة الإسلام التى تعلن شعارها الخالد «الله أكبر الله أكبر» لا إله إلا الله، الله أكبر الله أكبر، ولله الحمد» (٣١) ونرى البطل وقد انفرجت أزمته نهائيا وعاد إنسانا بلا مشاكل نفسية وقد تخلص من القلق حيث وجد ضالته فى الإسلام كدين ومنهج حياة وأخذ من الغرب بقدر يسير ووجد نفسه يردد الاسم الأعظم وما يقابله وواظب على ورده الجديد عقب كل صلاة جماعة، يلتمس به الغفران حينئذ أحس بالامتلاء والتكامل وبأنه يضم الشرق والغرب معًا بين فكيه» (٣٢).

بذاأنهى تعليقى على هذا الجديد للأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم ضمن سلسلة «الوسطية العربية» وخلاصة القول أن هذا العمل يخط منهاجًا جديداً لكتابة الرواية الإسلامية وإن كان لنا بعض الملاحظات على النص، فإن الهدف من إيرادها هو البحث عن الأفضل وتجويد العمل فى الطبعات القادمة إن شاء الله.

هوامش

١- د. عبد الحميد إبراهيم «الاعمال الكاملة: الوسطية العربية، مذهب وتطبيق، الكتاب الخامس: حلم ليلة القدر- رواية عربية «القاهرة دار المعارف، ١٩٩٥».
٢- السابق، ص٧٦
٣- السابق، نفس الصفحة
٤- السابق، نفس الصفحة
٥- السابق، ص٧٧
٦- السابق، نفس الصفحة
٧- السابق، ص٨٢
٨- السابق، ص٨٧
٩- السابق، صص ١٤- ١٦.
١٠- السابق، ص١٠١
١١- السابق، ص١١٠
١٢- السابق، ص١١١
١٣-السابق،السابق، ص١١٢
١٤- السابق، ص٩٢
١٥-السابق ، ص٩٣
١٦- السابق، ص٢٣
١٧- السابق، ص٢٦
١٨- السابق، ص ٣٠- ٣١
١٩- السابق، ص٣١
٢٠- لويس شيخو اليسوعي «شعراء النصرانية: قبل الإسلام» بيروت: منشورات دار المشرق، ط٣ ١٩٦٧» ص ٥١٨- ٢٣
٢١، د. عبد الحميد إبراهيم «حلم ليلة القدر» ص٨٢.
٢٢- السابق، ص٢٧.
٢٣- السابق ،ص٣٧..
٢٤- السابق ، نفس الصفحة.
٢٥- السابق، ص٥٣.
٢٦- السابق، ص٩٠.
٢٧- السابق، ص٦٣.
٢٨- السابق، ص٩٥.
٢٩- السابق، ص٩٦.
٣٠- السابق، ص٩٧.
٣١- السابق، نفس الصفحة.
٣٢- السابق، ص ١٠٩.

الوسطية الأدبية

د. عبدالحكيم العبد



كلمتى هناتتسم بالقصد، أى أنها كلمة غير مبالغة ، سواء فى تعمقها أو فى إيجازها. أنسب ما تكون لموضوعها اللائق بعبد الحميد إبراهيم ، صاحب مذهب الوسطية الأدبية فى أيامنا ، وهو أيضًا يُفْرِط ولا يفرّط.

أعلن عبد الحميد إبراهيم عن مذهبه بعد أن اطمأن فى مقعد الأستاذية، فقد أعاده هذا إلى تلاميذه وإلى زملائه المتواضعين اللائقين به وبريادته. أعاده إلى الأصالة فى وقت نزع فيه منحنى الأكاديمية والتثاقف إلى التفلسف الكاذب فى ظل سيطرة المادة.

يزيد هذا من مصداقية توجه عبد الحميد إبراهيم واستحقاقه التأييد والتقدير، ولكن مايثير التساؤل هو كيف ترك يتنفس ويعيش ليبوح اليوم بما باح به؟!

ولئن انقشع من أفق الثقافة والنقد اليوم ضباب الحداثة التى سبق أن وصفت مدعيها بيننا بالفوضية «anarchy» والعدمية واللا إجلال، فإن الخوف مازال ماثلامن أن يكون تجنيب السلطة لبعض قادتهم مجرد مسكن، ولا سيما أن من أقعدوهم فى مقاعدهم إنما هم مصانعوهم، ومعظمهم أصحاب تلون أو تقيه فحسب ، كتقية أو تلون من انبروا يضربون رفاق فوضويتهم بأفكارنا نحن، دون إسنادإلى مصادرنا أو اعتراف بحقنا العلمى والتاريخى والأخلاقى.

أحدد ماعممته هنا فى أن «أنادكية» جابر عصفور وأطنابها فى الثقافة والجامعة والإعلام قد نحيت فى الظاهر إلى «راديكالية» صلاح فضل وانقلابية سمير سرحان وفوزى فهمى– ولله فى أسماء عباده شئون.

أما الوسطيون من أصحاب الرؤى المتبلورة، القادرة على الإعلان عن نفسها بلا مواربة أو تقية، كجوانية عثمان أمين فى الخمسينيات، ووسطية عبد الحميد إبراهيم حوالى السبعينيات وفى غضونها، ووسطية الفطرية الإحيائية التوفيقية لكاتب هذا المقال منذ الثمانينيات وقبلها ، هؤلاء الوسطيون يراد لهم أن يقنعوا على الدوام بأدوارالشهداء «ومصاطب» الانتهازية فى النضال الفكرى القيمى، وربما يعتبر الدكتور حلمى القاعود أفضل التأصيليين حظًا إذ تفسح له الصحف ، بما فيها وسائل وزارة الثقافة نفسها مجال كتابة الأدب الإسلامى، حتى الإيرانى منه «هل هذا لأن إيران مع أصوليتهاالخاصة تطور ديمقراطية نظيفة الإجراءات وأسلحة عابرة؟»

وأصدر عبد الحميد إبراهيم الكتاب الأول فى تفصيل المذهب سنة ١٩٧٩م، من خلال دار المعارف وأصدر كتابه الخامس «الوسطية العربية مذهب وتطبيق» ، سنة ١٩٩٥م، من

نفس الدار وعلى نفس الطريق أصدر كتابه «الأدب المقارن من منظور الأدب العربى- مقدمة وتطبيق» ، من خلال نادى المنطقة الشرقية بالدمام سنة ١٩٩٧م، وكذا كتابه «الرواية العربية والبحث عن جذور» من خلال جماعة الوسطية منذ نحو عامين.

هذه الجماعة التى نشأت بداءة باسم جماعة التأصيل ، وأجبرت على التسمى بالاسم الذى لاغبار عليه أيضًا وهو اسم «الوسطية» ولتتابع إصدار مجلتها غير الدورية، صدور أعدادها الثلاثة الأولى باعتبارها مشهرة سنة ١٩٩٦م، والتى تحمل اسم «التأصيل» إلى صدورالعدد الرابع فى نوفمبر ١٩٩٩م، باسم الوسطية وبعده تحت الأسم المستقر عليه فى يونيو ٢٠٠٠ «العدد الخامس» وجميع أعدادها تمثل ملفات تنويرية دائمة القيمة، مهما حاولت تهذيب الحوارات الصريحة الهادمة للهدم الحادثى المذكور فيها، وكذلك فإن بآخرها قسما للدراسات الأكاديمية المحكمة المعضدة للتوجية العام للجماعة، وإن نص صدر القسم المحكم على نفس الأسماء المحكمة فى المجالس المنحلة والقائمة فى الجامعة.

مثل هذا المذهب قد كان لظهوره إلى جانب حركات المقاومة الأخرى فى الأندية الشعبية العديدة التى وصفتها قبل بأنها مثلت حصارًا من نار لأندية الثقافة الرسمية، وإلى جانب مؤلفات مضحية مستبسلة أو استشهادية أخرى ككتاب الدكتور كمال نشأت ضد مدعى الحداثة وكتاب المرايا المحدبة للدكتورعبد العزيز حمودة، وكتاب دراسات وشجون فى المسرح والفنون - للباحث - فضلاً عن أعمدة الوردانى ناصف ومقالات «لأبو قطيفة» و «أبو حامد» وغير ذلك.

إن لمذهب الوسطية عند عبد الحميد إبراهيم منطلقاته المتميزة ، منها ما يميزه عن وسطية أرسطو ومنها ما يجعل الصراع بين الخيروالشر فى الحياة من قبيل التحريض المعين لعنصر الجبرية على التمايز وحصر الشرية فى نطاق الحكمة، دون تحويل الصراع إلى تناقض درامى أو دموى بالمفهوم الغربى للصراع.

كتمييز الأبيض والأسود وكمطاردة الحارث بن همام لأبى زيد السروجى فى ظرفية المقامات العربية عند الحريرى أو غيره، وكحلم ليلة قدر تراءى لعبد الحميد إبراهيم ، وهو يضع أصولاً إسلامية وسطية للرواية العربية أيضًا.

صحيفة المساء ٢٠٠١/٧/٣٠م.

د. عبدالحميد إبراهيم ونصف قرن من العطاء

د.ثريا العسيلى

فى زماننا المعاصر الذى كثر فيه الكتاب، كما كثر النقاد وزاد عدد الشعراء والمبدعين فى كل المجالات، نجد أنفسنا أكثر حيرة وسط خضم كبير وكثير العدد نتحير فى تخير المثل الأعلى والقدوة والشخصية المتميزة العطاء، فى وقت نحن فيه أحوج ما نكون للاقتداء بالمثل الأعلى وإلى توجيه أجيالنا من الشباب . أمل المستقبل. إلى تأمل رحلة طويلة مؤثرة إيجابية للتعلم والتأسى بالقدوة . ومن هنا تأتى أهمية التوقف عند عطاء شخصية متميزة على مدى نصف قرن من الزمان، ومازال العطاء موصولا والحمد لله، إنه د. عبد الحميد إبراهيم الذى تدرج فى الوظائف الجامعية حتى وصل إلى عميد كلية دار العلوم جامعة المنيا، ومستشار الجامعة لشئون الثقافة والفكر، وقد ألف أكثر من «٥٠» كتاباحول الأدب العربى ونقدة وحول الأدب المقارن وحول الحضارة العربية الإسلامية ومن أهم مؤلفاته مشروعه عن الوسطية العربية ويتكون من «٦» كتب هى «المذهب- التطبيق- نحو وسطية معاصرة- حلم ليلة القدر- نحو رواية عربية- القرآن الكريم ومذهب الوسطية» كما أنه نشر أكثر من مائتى مقالة ودراسة فى معظم المجلات المصرية والعربية كما حاضر الدكتور عبد الحميد إبراهيم فى كثير من الجامعات المصرية والعربية والإفريقية والأوروبية وزار معظم بلدان العالم وإدرج اسمه فى كثير من الموسوعات المصرية والعربية والعالمية، وشارك ورأس الكثير من المؤتمرات والندوات فى مصر والعالم العربى، ونال الكثير من الشهادات التقديرية، وهو عضو فى جمعيات وتنظيمات أدبية كثيرة، وقد أسس جماعة الوسطية ورأس تحرير مجلة الوسطية وأيضا كتاب الوسطية وأيضا إصدارات جماعة الوسطية. ويقوم صالونه الأدبى تحت عنوان «صالون الوسطية» الذى انتقل منذ فترة من منزله إلى متحف محمد محمود خليل حيث يرتادة الكثير من المبدعين والنقاد من مصر والعالم العربى، فى يوم السبت الأخير من كل شهر، وللأستاذ الدكتور عبدالحميد إبراهيم مدرسته وتلاميذه المخلصون الذين يلتفون حولة بحب وإجلال وكتاب مبدعين. وقد أصدروا هذه الأيام كتابا ضمن مطبوعات التأصيل تحت عنوان «عبد الحميد إبراهيم.. نصف قرن من العطاء» وسأشير هنا إلى بعض الآراء التى أوردها الكتاب وفقا لماتتيحه مساحة المقال.. يقول د. محمد نجيب التلاوى: عميد كلية الآداب جامعة المنيا عن عبد الحميد إبراهيم « العالم والإنسان» إنه شخصية علمية متميزة، فهو يجمع باقتدار بين ثقافة عربية عريقة ويلاحق بشغف النظريات والمناهج النقدية الحديثة، لا

للاستيعاب فقط وإنما ليحدد لنفسه موقفا يجمع بين روح الفنان ومنطق الباحث ، كتب رواية «البيت الكبير» وجمع بين الثقافة الحديثة المعاصرة والثقافة العربية الأصيلة فكتب فى وقت باكر« الأدب وتجربة العبث» ثم ترجم «ألن روب جرييه» ثم هو ناقد للحداثة، وهو الباحث فى العصر الأموى وهو الباحث فى تاريخ الحضارة العربية منذ الجاهلية وحتى العصر الحديث من خلال كتابه الرائد «الوسطية العربية» بأجزائه وهو ينتصر للثقافة العربية ويعتز بالتأصيل إلى حد التفاخر ويعمق الفكر الفلسفى والجمالى الذى كشف عن جانب كبير منه فى كتابه «الوسطية».

ويقول الدكتور جمال نجيب التلاوى: فى البدء كان ناقدا فمترجما وأستاذا جامعيا ومفكرا فيلسوفا وأخيرا ومع كل هذا يظهر الوجه الإبداعى. هل يمكن أن تكون كل الوجوه اللامعة والعميقة لشخص واحد؟ كانت البداية مع التراث العربى ثم انتقل إلى الفكرالغربى فقرأ وترجم ونقد ثم جاء مشروعه عن «الوسطية العربية» أما توجهه النقدى فإنه اتجاه تكاملى، فهو فى تحليلة النصوص الأدبية أقرب ما يكون للنقد الجديد، حيث يقترب من النص بحميمية شديدة ويتعانق علم الناقد مع حساسية الفنان ،وهو لا يشرح العمل الأدبى ولكن يضيئة ويضفى عليه.

وشهدت حقبة الثمانينيات دوره فى حركة أدباء مصر فى الأقاليم وتحمس مع مجموعة من المخلصين فى الحياة الثقافية فى مصر فأعدوا المؤتمر الأول لأدباء مصرفى الأقاليم وقدم الكتاب الأول عن القصة فى أقاليم مصر، بعنوان «صوت صارخ فى البرية» وانتقل بعدها فى أقاليم مصر خاصة فى صعيدها يكتشف المواهب، ويقدمها للحركة الأدبية بحماس شديد ولا ينكر أحد من مثقفى مصر مؤتمر طه حسين الذى كان بمثابة قبلة المثقفين فى مصر وخارجها، وفى المنيا أسس نادى الأدب ومجلة الجنوبى وأخيراً جمعية التأصيل الأدبى وجماعة الوسطية.

وفى مقال تحت عنوان « نبل السعى» يقول الأستاذ إيهاب الدكرورى عن الدكتور عبد الحميد: إن لحضوره ملمحين أساسيين هما المبدع والمفكر وستبقى رواية « شواهد ومشاهد» إحدى العلامات الجميلة فى مسيرته الثقافية متعددة الجوانب، وهى ثانى عمل روائى له وصدر له قبلها رواية «حلم ليلة القدر».

ويقول د. صفوت الخطيب عن كتابه «الوسطية العربية» إنه كتاب ضخم نشرته دار المعارف بمصر فى طبعته الأولى سنة ١٩٧٩م وتقارب صفحاته الستمائة صفحة إلا قليلا ويلتزم إثبات ما يقرب من ثلاث مائة مصدر ومرجع متنوعة بين العربى والأجنبى والقديم

والجديد والكتاب درس فريد فى مجال الحضارة العربية الإسلامية وأهم ما اكتشفه هو عنصر الحركة يميز الحضارة العربية والإسلامية فقد كان العربى فى العصر الجاهلى جزءً من الطبيعة حوله، وحين نزل القرآن الكريم لفت العربى إلى حركة الظواهرالطبيعية حوله إلى هذا التطارد بين الليل والنهاروالظل والشمس وإلى حركة الأرض تكون هامدة ميتة ينزل عليها الماء فتهتز وتحيا، ثم نقل القرآن تلك الحركة إلى قلب المسلم، واعترف بواقعية الصراع بين الخير والشر، وبصعوبة التحكم فى هذاالصراع، والاهتداء إلى الحقيقة من خلال هذا الصراع والذى يسميها الصراط المستقيم، وتلك نقلة كبيرة فى تاريخ الحضارة العربية وقد أعلن الإسلام أنه دين الوسط أى الدين الذى يجمع بين الأمرين وينظر بالعينين والأهم والجديد أن الإسلام ضبط كل شىء وهذب من التطرف، وواضح أن الأمر المشغوف به الدكتور عبد الحميد إبراهيم أن تكون الوسطية نهجا عربيا ملتزما فى عالمنا العربى المعاصر وهو يؤكد فى كتابة أيضا على الدور الإسلامى ويبرزه ويشير إلى أن الوسطية الإسلامية تعلم كيف تقيم الميزان بين الكفتين.

إن وسطية عبدالحميد إبراهيم وسطية مأمولة أكثر منها وسطية موصوفة وكتابه مشروع لأمل عربى عريض ونحن نأمل معه بناء الشخصية العربية الإسلامية.

وفى مقال الدكتور عبد الرحيم الجمل: عرض وتعليق لبحث «من قصص العرب» الذى كتبه عبد الحميد إبراهيم عن نوع من القصص العربى اشتهر فى العصرالأموى.

وتحدث الدكتورعصام خلف كامل عن مؤلفات الدكتورعبدالحميد إبراهيم بين التراث والمعاصرة مؤكدا أنهاقدمت للمكتبة العربية ما يفيد القارئ العربى ويدعوه إلى التمسك بجذورة والحفاظ على كينونته، التى تجعل منه شيئا منفردا لاشرقيا ولاغربيا وإنها تجعل منه إنسانا وسطا يتمسك بأصوله وينمى جذوره رابطا بين التراث والمعاصرة، وهذا الخط يتنامى عند الدكتور عبد الحميد إبراهيم من مؤلف إلى آخر حتى وصل إلى ذروته من خلال أعماله.

وهذه المدرسة المتعددة الاتجاهات من تلاميذه تحمل أفكاره وتبثها وهذا فى النهاية يدعو الإنسان إلى الأمل فى بعث جديد وفكر سامٍ يقيم وجها تعادليا بين الماضى والحاضر ويدعو إلى التمسك بالتراث مع الحفاظ على المعاصرة.

ويتحدث الدكتور حافظ المغربى عن الدكتور عبد الحميد إبراهيم ناقداً للشعر متخذا من كتاب «نقاد الحداثة» نموذجا حيث لم يكتف الدكتور عبد الحميد إبراهيم بنقد الشعر رؤية وأداة، بل تعرض لنصوص نقدية إبداعية التى قدمت حول النص الشعرى وهو ما يسمى بالنقد أو النقد الشارح ليكون له مع الإبداع والنقد رؤيته الخاصة التى لا تركن إلى

القوالب الجاهزة التى تصلح على أى نص شعرى.

وتحدث الدكتور حسن إسماعيل عبد الغنى عن دليل الرسائل الجامعية الذى كتبه الدكتورعبد الحميد ليعلم الباحثين كيفية إعداد بحوث الماجستير والدكتوراة ويدلهم بصورة مباشرة عن النهج الأكاديمى.

وتقول الدكتورة هيام حماد عن روايته «البيت الكبير» إنها تستطلع رؤية مستقبلية تسكن فى الوجدان العربى الإسلامى.

أما الدكتور سعيد الطواب، فيتحدث عن رواية «حلم ليلة القدر» مركزًا على عنصرى البعث والخلاص فيها.

وتصوب الدكتورة سوسن ناجى: إضاءة على نص «شواهد ومشاهد» ويختتم الكتاب بعدة تقارير وبصور متعددة لشهادات التقدير التى حصل عليها الأستاذ الدكتور عبد الحميد وأهم ما أحب أن أشير إليه أن الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم يصدر فى كل ما يبدع عن فكر أصيل يؤمن أن الفن عموما والأدب لون منه عنصر من عناصر هوية الأمة ولابد أن يخضع لأيدولوجيتها التى تضمن الرقى والتفوق للأمة حين تتخذ من الوسطية مذهبا وتطبيقا ويحاول أن يجيب على سؤال مهم.

هل يمكن إقامة أو بناء فكر عربى مستقل؟ وكيف؟ .. وقد أهدى كتابه المهم إلى نبيه محمد صلى الله عليه وسلم أول من بعث عبقرية الصحراء ونتمنى أن نستطيع التوصل لنبعث هذه العبقرية من جديد.

هذا التواصل الذى تشير إليه الآية القرآنية الكريمة.. قال تعالى «وأن هذا صراتى مستقيما فاتبعوه».. إن الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم مثل رائع لواحد من المفكرين العرب نذر قلمه للدفاع عن ثوابتنا وأصولنا الإسلامية، وما أحوجنا لتطبيق هذه النظرية فى عالمنا الزاخر بالمؤثرات الجديدة التى أحدثتها العولمة والانفتاح على العالم حتى أصبح العالم قرية صغيرة.

العروبة/٣٠/٥/٢٠٠١م.

• نحو خصوصية حضارية
قراءة فى المجموعة القصصية «البيت الكبير»
للدكتور عبد الحميد إبراهيم
• عبد الحميد إبراهيم مفكراً ومبدعاً

د. أمجد ريان



الهم الأساسى الذى تحمله هذه المجموعة القصصية فى أحشائها هو السعى لتجاوز القوالب القصصية الغربية والتكريس لفن أدبى عربى خالص وهو هم نبيل لأنه يريد أن يعيد لكياننا القومى والثقافى تفوقه وخصوصيته وقدرته الذاتية العميقة فى الإسهام فى الأدب العالمى، وتقدم إحدى القصص شخصا يهاجمه النوم الثقيل عندما يقرأ القصص الغربية لقد عزم ألا يقرأ لكتاب العبث أبدا لأن كتاباتهم تجعله يحس بالضعف الإنسانى ، لقد أيقن تماما أن الحل ليس عن «سارتر» ولا «كافكا» وكفاه ماعانى من كوابيس، وما أحسسه من شتات فقد شعر أنه يتلاشى وأن المستقبل أمامه يضيع.

الكاتب إذن مهموم بالخصوصية الحضارية لمجتمعنا أو مهموم بقضية «التنمية الحضارية» كما يقول فى كتابه المهم «الوسطية العربية» وعندمايتأمل الكاتب ماضينا العريق فهو يجسد فلسفة تأمل الجذور الأولى وتأمل البدايات لكى يتمكن من التأصيل للواقع المعاصر، تقول السطور الأولى فى قصة حبات المطر: « كانت الكائنات فى البدء مجموعة أخلاط ثم تشكلت ، وكانت السماء دخانا ثم استوت ، وكانت الأشياء بلا أسماء ثم تحددت، كان الكل بلا هوية، ثم أخذ يبحث عن هوية. ويوم أن اكتشف هويته، اكتشف وجوده.

الرؤية الفنية ستتأثر بالتأكيد بحضارتنا الإسلامية العريقة، وبتراثنا الدينى التليد وكما سيظهر فى هذه الدراسة فإن هذا التأثر سوف يتعمق فى مستويات عديدة، يقول إسماعيل بطل قصة « البيت الكبير» وهو يعرفنا بنفسه فى إطار ما يشبه السيرة الذاتية: «كنت الوحيد بين إخواتى من يتجه نحو الأزهر، ويترك المدارس الأميرية، التى يرطنون فيها باللغة الإنجليزية ، ويلبسون الطرابيش التركية ولكن المسألة ليست مجرد تعاطف دينى فحسب، بل إن هناك إلى جوار الحس العاطفى أساس فلسفى عميق هو الذى يقوى هذا الأساس، هو الرؤية الفكرية التى تنادى بمعنى الوسطية العربية وهو المعنى الذى طرح بإجماله وتفصيله فى الكتاب الذى سبقت الإشارة إليه.

وفى إطار هذه الرؤية إنما يتجاور الشيئان ويتمايزان فى الوقت نفسه على عكس فلسفات أرسطو وهيجل وغيرهما من أصحاب الفلسفات الحديثة ، إنها الصيغة التى

يطرحها الكاتب المفكر عبد الحميد إبراهيم، والوسطية العربية فى رأية تجمع بين الشيئين لتصبح الأنموذج الذى يجمع بين الفرقاء والشاهد الذى تلتمس عنده الحقيقة، إنها تصدر كما يقول: « من منطق القوى الذى لا يغمض عينيه إزاء الحقيقة، إنها الصيغة التى يطرحها الكاتب المفكر عبد الحميد إبراهيم، والوسطية العربية فى رأيه تجمع بين الشيئين لتصبح النموذج الذى يجمع بين الفرقاء والشاهد الذى تلتمس عنده الحقيقة، إنها تصدر كما يقول: «من منطق القوى الذى لا يغمض عينيه إزاء الحقيقة، ولا تدفعه العقد والأمراض النفسية إلى التميع أو التعصب أو النفاق أو الانحرافات التى تخشى الوسطية الوقوع فيها، إن تفسير قوله تعالى «لا شرقية ولا غربية» يعنى عند الفراء والزجاج أنها شرقية وغربية معا، فهى لا شرقية فقط، ولاغربية فقط، بل هى تأخذ من الشرق ومن الغرب معا، دون تحيز ولاخوف.

تتصدر واجهة البيت جمل مكتوبة منذ أيام الجد إبراهيم :حج مبرور وذنب مغفور ،مبروك الحجة السابعة للحاج إبراهيم العلوى ١٩٤٨.

وعندما جددوا البيت تقدم الحفيد أحمد واستخرج من صرته قلما ديوانيا وخط الآتى:

جدده أحفاد الحاج إبراهيم

لمناسبة مرور خمسين عاما

على حجة جدهم السابعة ١٩٩٨.

وهكذا يتجاوز المعنيان على جدار واحد، زمنان مختلفان وجيلان مختلفان متمايزان لكن الجدار يجمعهما معا، الجدار هنا له دلالة رمزية إنه الزمن الذى تستمر فيه مسيرة العائلة لقد كان خط أحمد مماثلا للخط المكتوب فوقه من حيث التعرجات والألفات المرتفعة نفسها والتيجان نفسها حتى اللون الذهبى كان هو تماما، ولكن كل بصمة ستكون مميزة بروح عصرها وهذا بعينه هو التجاوز والتمايز فى الوقت نفسه.

ولنقرأ هذه السطور من قصة «الجبل الذى تكلم»:

فقاله محدثه وكان من بلاد الشمال والثلوج: ألم أقل كانت فى صوته نبرة فخر لا يستطيع كتمانها ولكننى أجبته فى صوت عميق كأنه يأتى من جوف التاريخ : قد يلتقيان على أرض الوسطية، كما يلتقى البحران هذاعذب فرات سائغ شرابه، وهذا ملح أجاج. وأعدت على مسمعه قصة الملك الذى نصفه من ثلج ونصفه من نار».

تنطق قصص المجموعة بروح العطش إلى مجتمع الفطرة والفضيلة بعد أن تمزق النقاء الإنسانى فى مجتمع الظلم والسيطرة والأطماع، تنطق قصص المجموعة بروح الشوق إلى الحرية والخصوصية وإقامة التوازن الحقيقى بين الذات من جهة والواقع والكون بأكمله من جهة أخرى.

ويقف البيت الكبير فى بداية المجموعة القصصية رمزا للتماسك العائلى من ناحية وللتماسك التاريخى من ناحية ثانية، إنه بيت عظيم راسخ كما لو كان مركزا للحياة كلها: «تمتد واجهة البيت طولا من الشرق إلى الغرب.. وتمتد أضلاعها عرضا من الشمال إلى الجنوب. يراها القادم من أول الطريق ، ويظل يصاحبهاكأنهاالرفيق وحتى تسلمه إلى نهاية الطريق هى بيضاء لامعة تنعكس عليها أشعة الشمس صباحا تشتعل وتنعكس عليها أنوار النجوم مساء فتتوهج».

البيت هنا هو المحتوى الجغرافى متصدرا لزمان بعد أن انعكس هذا المحتوى على الإنسان وعلى تكوينه النفسى البيت هنا رمز للكيان الوجودى للإنسان ورمز للتواصل الإنسانى تحت راية شاملة وتصبح العائلة التى عاشت فى كنف هذا البيت هى رمز للتواصل الإنسانى تحت راية شاملة وتصبح العائلة التى عاشت فى كنف هذا البيت هى رمز للوجود الآدمى عبر التاريخ.

لقد رسم الكاتب صورة تشكيلية باهرة لتغير حال البيت من الحركة والحيوية إلى الصمت والموات قبل الانهيار: حال لون الجدار، واتسع الشرخ ، وأحاطت به الشقوق من كل جانب، وملأته العناكب، واختفت صورة الكعبة، وضاعت الكتابة الذهبية ومات الحاج إبراهيم، أصبحت القواعد والأركان خالية ، إلا من بعض الماعز والحمير تجوس من خلالها نهارا ومن الخفافيش تصارع الظلام ليلا، أما الناس من أهل البيت فقد كانوا يجلسون القرفصاء كأنهم التماثيل، ويستندون إلى الجدران منكسى الرؤوس كمن يبحث عن شىء ضاع وسط التراب» لقد ربط إسماعيل بين بداية الشرخ وبداية سقوط البيت من ناحية وبين انهيار سد مأرب من ناحية أخرى وقد أبرز الكاتب هذا المعنى لكى يوضح الدلالة الرمزية الكبيرة للارتباط بتراث الأمة وتكرار أحداثها العظمى وبعد الانهيار يصف الكاتب كيف اتسع الخرق والأهل والأقارب يتطاحنون كل منهم يفكر فى مصلحته الشخصية لم يعد يهمهم البيت الكبير، ولم يعودوا يرون الشرخ الكبير الذى اتسع حتى كاد أن يصل إلى

القواعد والأركان.

ولا تخفى الإشارة الرمزية لحال الواقع العربى اليوم الذى انتفت فيها المعانى التى تعبر عن توحد وتماسك الكيان الكلى وتفشى حالة من التشتت والتفتت بين البشر.

ولكن الكاتب يعود ليعبر عن حلمه بإعادة بناء الدار فينهض إسماعيل من فراشه نشيطا، زوجته التى ترتبط بين إعادة البناء وبين زوال الشرخ عن جدار المسجد الأقصى، الارتباط الرمزى واضح، والمعنى الكلى الذى يريده الكاتب يتحدد ليس فى معنى العمارة المبنية فحسب بل فى أخلاقيات وأفكار وسلوكيات من يعيشون داخل البيت، وهناك على سبيل المثال هذه الصورة للارتباط والتماسك فالجد إبراهيم يتزوج بسودانية حينما كان يعمل مفتشا فى محطة السكة الحديد بأم درمان ولكن ابنه إسماعيل لا يحس بأية مشكلة نتيجة هذه الزيجة بأم غير مصرية بل على العكس فإن الكاتب يريد أن يؤكد على البعد الوحدوى العربى يقول إسماعيل:

لم أشعر بأن أمى من السودان ولا بأن لونى يختلف عن لون إخوتى كانت الحاجة نفيسة هى أمى وكان أخوتى فى صعيد مصر يحيطون بى ويشدون أزرى ويشاركوننى فى أمرى، أما أبناء العم فقد كانواهم العزوة والسند« ويشير الكاتب بقوة فى مواضع عديدة إلى أخلاقيات أبناء صعيد مصر وإلى تركيبهم الإنسانى والعقلى وإلى بغضهم ونبذهم للأجنبى وهذا يؤكد وطنيتهم المجيدة على مدى التاريخ، لقد وقف الحاج إبراهيم وقفة شجاعة عنيدة أمام الحكمدار الإنجليزى بكل سلطته وعجرفته ونياشنه اللامعة وضباطه وعساكره وظل الناس فى القرية يتبادلون الأحاديث عن يوم الحكمدار وكأنه ألف يوم ويوم.

ويستمر البناء القصصى ليخلق الموازاة بين أحداث العائلة والأحداث الوطنية والسياسية الكبرى: مقام الحزن ١٩٦٧ هونفسه العام الذى ضاعت منه القدس، وهو نفسه العام الذى بدأت فيه واجهة البيت الكبير تتمايل مع كل نسمة هواء وهو العام نفسه الذى استشهد فيه الأخ الأصغر على أرض سيناء وهكذا.

«ثانيا»

أهم ما يميز هذا الكتاب هو الرموز الدينية التى توازى شخصيات القصص لأن الكاتب يريد أن يؤكد العلاقة بالتراث الدينى والعربى القديم، فهناك «الجد إبراهيم» الجد الأكبر للعائلة فى قصة «البيت الكبير» وهو رمز يذكرنا بقصة «إبراهيم» خليل الله أبى إسحاق

وإسماعيل ولقب أيضا بأبى المؤمنين، بل يتعمق كاتبنا فى الإيحاء الفنى المتأثر بتراث الدين الإسلامى فيجعل إسماعيل ابنا للجد إبراهيم من أم سودانية.

وفى قصة البيت الكبير أيضا يتأخر إسماعيل حتى يخشى عليه إخوته من الذئب فاقتفوا أثره وجاءوا بنبابيتهم وفئوسهم وقتلوا يومها أربعة وأربعين ذئبا وعادوا بإسماعيل يحملونه على أكتافهم وقميصه الأبيض يرفرف فوق رؤوسهم وكأنه راية السلام والبراءة هتف كبريهم «إسماعيل.. إسماعيل ورد بقية إخوتى وفى نفسى واحد: «دمه من دمنا.. وقميصه من قميصنا، وسمع أبى هتافنا فاطمأن قلبه وتلألأت دموع الفرح فى عينيه ولاتخفى على أحد هنا استفادة الكاتب الذكية من قصته سيدنا يوسف عليه السلام وإن كان قد تصرف فى مضمون سلوكيات إخوته وكأنه الكاتب يريد أن يوجه انتقادا لإخوة يوسف وما فعلوه من خيانة يريد أن يوجه الانتقاد لهم بعد مرور كل هذا الزمان، وهناك يكون التواصل بالتراث قد وصل إلى أقصى درجات فعاليته.

لقد لقب الناس قرية الحاج ابراهيم بـ«أم القرى» مثلما لقبت مكة المكرمة وتزوج ابنه من جارته «مارية» القبطية ويستطيع هذا الاسم أن يذكرنا مباشرة بمارية القبطية زوجة النبى صلى الله عليه وسلم ووالدة ابنه إبراهيم الذى توفى صغيرا وهذا بدوره يذكرنا بسماحة الإسلام وعلاقة المسلمين بغيرهم، أما أحمد بن إسماعيل فسوف يتزوج من مريم وترد فى القصص آيات قرآنية عديدة يستشهد بها الكاتب لتأكيد المعانى فى أفواه الحكائيين الشعبيين، ويأتى ذكركثير من الأعلام والشخصيات التى ذكرت فى القرآن الكريم فإسماعيل يؤكد كلام والده الأمى الحاج إبراهيم من خلال ما قرأ فى تفسير الطبرى لسورة «الكهف» فيذكرذا القرنين عندما مر على أهل قرية يحكمون بالعدل والسوية ليس بينهم جائع ولا فقير، وهناك قصة اسمها «ليلة الإسراء» وهى قصة خيالية يتحول فيهابطل القصة من «بابا نويل» الرمز الغربى إلى طائر عربى يرتفع فوق المسجد الأقصى، وفى الكتاب مجموعة من القصص تحيل عناوينها مباشرة إلى القصص القرآنى أو إلى الرموز القرآنية من مثل قصص: «الفلق- الوسواس الخناس- قارون- قابيل» كما تختلط المعانى القرآنية فى بعض الاحيان بالمعانى التى تطرحها الأحداث القصصية حتى أننا لا نستطيع أن نفصل حدود كل منهما وينتهى الكتاب بقصة متفائلة تشرق فيها الشمس من جديد، وتحوم أرواح الأجداد حول المآذن لتستقبل الهلال الوليد، وهكذا يتحقق فى الكتاب الهدف

الجمالى الذى يتسق مع هدف الكاتب الفكرى الذى يسعى لتأكيد خصوصية حضارة هذه المنطقة من العالم ،ويتساءل لماذا لا نقول الحكمة بدلا من الفلسفة ولماذا لا نقول السكينة بدلا من البقاء للأصلح وهكذا، لقد نجح الكاتب فى تحقيق التوائم بين الجانبين الفكرية والفنى حتى جاءت القصص تجسيدا فنياللرؤى افكرية التى يؤمن بها ويكمن نجاح المسألة فى قدرة الكاتب على توظيف الشخصيات القرآنية والتاريخية وتوظيف التراث بشكل عام توظيفافنيا معاصرا، لقد تمكن من نبش الرواسب الثقافية العميقة فينا، لقد دبت فيهاالفاعلية عندماأيقظها الكاتب من خلال موقف جديد عن طريق اطلاق إمكانياتها الإنسانية التى شهد بها التاريخ.

الوحدة العربية أحد مطالب الكتاب تحققت على المستوى الفنى من خلال أحداث محددة منها زواج الحاج إبراهيم بسودانية وسفر إسماعيل إلى الشام وإلى بيت المقدس على وجه التحديد وعندما يعود أحمد إلى القرية يجد أبناء العم كلهم عادوا إلى القرية من ليبيا والعراق والسودان والحجاز وهكذا يظل الحلم العربى يداعب مخيلة الكاتب فى كل نص جديد فى الكتاب.

والوحدة الوطنية هى مطلب آخر، إسماعيل يتزوج بمارية القبطية وابنه أحمد يتزوج بمريم وبمجرد أن تزوجه نفسها ويجيبها قبلت ورضيت حتى تسمع دقات الكنيسة وصلوات المؤذنين ويقبل أهل القرية يهنئون ويغنون، وتصر العمة على أن تطلق على مولودهما الأول اسم إبراهيم لتبدأ الدورة مرة أخرى وكأن التاريخ دورات متشابهة متعاقبة.

قوة الأب ركيزة أساسية فى قصة (البيت الكبير) لدرجة أن فكرة البيت الكبير كلها تلتف حول معنى الأب صاحب الوضع الخاص بصفته راعيا للبيت وللأسرة ماديا ومعنويا وهى الصورة التى تتكرر فى كل بيت شرقى بعامة ومصرى صعيدى بخاصة بحيث يصبح للأب هيمنته على كل ظروف الأسرة من ناحية، وسهره عليها لخدمتها ورعايتها من ناحية أخرى، الأب فى قصة البيت الكبير رمز للحق والعدل، وحتى عقابه له دلالة الاحتواء والعطاء.

كان الحاج إبراهيم محبا للسلام، لم يلوح بعصاه على غريب، فقط كان يرفعها أمام وجوهنا حين نندفع مع غضبتنا ، ولا ينزلها إلا بعد أن نعود إلى هدوئنا وقد تركت عصاه على جبهة كل واحد من أبناء العم شجة، تحولت هذه الشجة إلى بركة، وأصبحنا العائلة

الوحيدة فى القرية لا علينا دم ولا لنا دم.

كان مقام إبراهيم فى المنطقة الوسطى، تحت صورة الكعبة تماما، وكان يقضى بين الناس بكلمة واحدة هى كلمة «عيب» التى تفعل فى النفوس ما لا تفعله القوانين والنصوص، تأتيه إحداهن تشكو زوجها، فيقول لها «عيب» فتطأطئ رأسها خجلى ، وتعود راضية. ويأتيه أحدهم يشكو جاره، فيقول له «عيب» فيخجل من نفسه ويعود ليسترضى جاره.

ليس الأب إذن والد الأسرة بل إن القصة تزيد أن تبلغ معنى بعيدا ،الأب هنا هو معنى الأبوة كلها، الأبوة التى تشيع فى تراثنا وفى واقعنا اليوم، لقد وقف الحاج إبراهيم فى مواجهة الحكمدار الإنجليزى كما سبقت الإشارة ليكون رمزا لكل القوى الوطنية التى تحارب أعداء الأمة، بل إن ابنه إسماعيل عندما كان يستمع للحكاية منه خيل له أنه يرى وجه الزعيم أحمد عرابى فى وجهه، وأحس أن يوم الحكمدار الذى تحدثت عنه القرية هو نفسه يوم أن وقف عرابى فى ساحة عابدين، يقول للخديوى: متى استعبدتهم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا.

أما صورة المرأة فى المجموعة فهى تعطينا روح المرأة فى التراث العربى فهى حيية، باهرة فى جمالها صاحبة همة وحماسة فى الوقوف إلى جوار أفراد أسرتها.

لقد تطورت ظاهرة الحب فى القصة العربية بداية من التأثر بقصص بول وفرجيينى ، وتحت ظلال الزيزفون، وآلام فرتر ورافائيل وقرأنا على منوال هذا الحب ماورد فى قصص كتاب الأجيال الأولى مثل قصة زينب لهيكل، وكذلك فى أعمال المازنى وغيرهم حيث الأحلام الرومانسية والمثاليات المجنحة.

أما هنا فنحن بإزاء تصور آخر للمرأة العربية فى صورتها النقية، حيية ومبادرة فى الوقت نفسه، عاطفية ولكنها صاحبة عقل راجح ورأى متزن فى النهاية وقدرة على المشاركة فى الحوار مهما ارتفع مستواه الفكرى ويمكننا أن نقرأ قصة «الشمس تشرق من جديد» لكى نتابع فيها هذه القضية.

الملمح الفنى الأساسى فى هذه المجموعة القصصية هى هذا السعى المتعمق لابتعاث روح عربية تميز القصة العربية لكى تمتلك خصوصية وتميزا بين أشكال الكتابة، مثلما تتميز الكتابة الأوروبية عن الكتابة الأمريكية عن الكتابة فى شرق آسيا، وسبيل الكاتب إلى هذا

الإنجاز الخاص هو استخلاص خصوصية المناخ العربى من تراثنا ، وهو على سبيل المثال يستشهد بآيات من القرآن الكريم مثلما نعرف عند الحكائيين القدماء وفى المقامات وفى كتب الحكايات العربية الأولى، وهو يعتمد فعل القول كما ورد فى كل هذه المصادر، ولكى يتمكن من تحقيق هذه القيمة السردية يستخدم أساليب عديدة منها أنه يحكى أشياء من قصص القدماء ومنهم لقمان صاحب أحاديث الموعظة لابنه ولنتابع معا فعل القول «قال»:

(قال الابن لأبيه لقمان ، وهو يستوعظه:

– كيف يكون شهيداً، وكيف يكون من أهل النار؟

قال لقمان لابنه وهو يعظه:

– لقد استشهد ليقال إنه شهيد ، واستحوذت عليه شياطين الدنيا– قصة الشيطان الأخير)

ومضى لقمان يتلو على ابنه، ما تيسر من قصص الحيوان، والابن شارد بذهنه بعيدا ، وكأنه فى أرض بلقيس ، وأخيرا رفع الابن رأسه فى ثقة ، كما الهدهد أمام سليمان ، وقال لأبيه:

– أحطت بما لم تحط به– قصة سليمان والهدهد قال لقمان لابنه وهو يعظه:

إسلامية تراثية لأنها تحوّل الحلم إلى رؤيا أو تذكر عبارة «رأى فيما يرى النائم».

وفى يوم طلع علينا الأب متعطشاً نشطا على غير العادة وقص علينا رؤيا أعادت عليه الحياة، فقد رأى فيما يرى النائم كأن غربانا، بمناقير من صلب وعيون من خرز، أخذت تنهش فى الصخرة المقدسة، ولكن كلما وقعت حبة رمل، تحولت إلى حجر كبير فى جدار الصخرة وأخذت الصخرة تتعالى وتطاول السماء، حتى سدت الطريق أمام الغربان حينئذ ارتاعت الغربان، وصعقت ولاذت بالفرار.

ارتاح الأب بعد هذه الرؤيا، وعادت إليه البشاشة وأزمع من ساعتها أن يؤلف كتابا تحت عنوان الاسم الأعظم.

وبأسلوب بارع تعرفنا على جانب تشكيلى يستخدم اللغة العربية استخداما خاصا ليخلق صورا مجازية مبهرة تؤكد الثقافة التشكيلية التى تدخل فى الخلفية الثقافية للكاتب: إن عمود الملائكة فى قصة «الكسيح الذى طار» شديد الشبه بلوحات جبران: «تحول إلى روح وانضم إلى صفوف الملائكة التى تشكل عمودا يمتد فوق الكعبة وحتى السماء الدنيا».

ونقرأ فى بداية قصة أخرى هذه الصور المبهرة:

أشجار مسحوبة ، تنتهى بفروع متداخلة ومتشابكة كشعر الغجرية، تضربها الرياح فتتمايل ويصطك بعضها ببعض وتصدر همهمة لا تبين كفحيح الأفعى ومن خلال الأشجار ترتفع ألسنة من النيران، تدور حولها أشباح كالدخان الأسود، تبدو فى أشكال غريبة تنتهى بذنب طويل، كذنب الشياطين فى أوبرا «موزارت» وليس هذان سوى استشهادان بسيطان لأن المجموعة مليئة بمثل هذا التصوير المثير.

ويستخدم الكاتب تقنيات وأساليب وألعابا مختلفة لإثراء نصه.

ففى قصة «العصفور الملون» نقرأ مقطعا كاملا ونعتقد فى أثناء القراءة أننا نتابع أحداث القصة ولكن بعد انتهاء المقطع ، نكتشف أن هذا المقطع ليس سوى جزء من محاضرة يكتبها أستاذ جامعى أبان البداية الحقيقية للقصة لا ترد فى السطر الأول منها ولكن البداية تكون فى السطر الأول بعد انتهاء المقطع الأول، أو تكون فى السطر الأول فى المقطع الثانى من القصة علاوة على أن ما كتبه الأستاذ نفسه سيتم تمزيقه فى السطر الأخير من القصة، عندما يستغرق الأستاذ فى متابعة جمال الوجود فيحس أن كتابته النظرية هى محاولات للاقتراب من الحقيقة وليست الحقيقة نفسها.

لعبة أخرى تنتشر فى المجموعة وهى أن بعض المعطيات التى ترد فى إحدى القصص ترد مرة أخرى فى قصة أخرى أو فى أكثر من قصة وهذا من سبيله أن يصنع نوعا من الترابط بين نصوص للكتاب ففى قصة «الله» كان الطفل قد خرج لتوه من خلية النحل منتصرا يحمل بين يديه شهده بعد أن انتصر على جماعات النحل، وبعدها بسبع قصص وبالتحديد فى قصة «قارون» يواصل الطفل فرحه بشهده ولكن قدمه تنزلق ويسيل رحيقه كما أن المجموعة تحوى طاقة سخرية عالية ، وهناك على سبيل المثال مجموعة من القصص تسخر من الأدب الغربى وتحوله إلى مجموعة من الكوابيس المغتربة التى تدفع بالإنسان إلى الضياع ، وهناك قصة ساخرة أخرى هى «ظاظا.. وباظا» تطرح سخرية شديدة من أحد النقاد ورجال الجامعة يشير إليه بلفظة« ظاظا» والسخرية هنا تنقلنا إلى جو واقعى مثلما طرحت قصص عديدة.. فهناك أجواء واقعية من صعيد مصر من خلال العادات والتقاليد والأساطيرة «وكما كان يفعل وهو فى قريته صغير، أمسك بدف وأخذ ينشد ويصيح فعسى أن يظهر القمر– قصة الشيطان» ونقل مختلف مظاهر الحياة فى البيت وفى

الحقل حيث الثور يدور فى الساقية مئات المرات، صور صراعات أبناء القرية وحماية أبناء العم والأقارب ، والفداء بالكبش السمين ، ينحر ويوزع لحمه على الفقراء والمساكين، بل إن الأمراض الصعيدية المتوطنة ستطل علينا برأسها فى القصة الأولى: البلهارسيا والانكلسوتوما والملاريا بل وستذكر القصة كيف أن إسماعيل أصيب بوباء الكوليرا الذى كاد أن يقضى عليه.

لقد بذل الكاتب جهدا كبيرا لنقل الروح الشعبية فى نصوصه وكأن الخصوصية العربية ترتكز إلى أساس من الروح الشعبية، أو كأن الخصوصية العربية ترتكز إلى أساس من الروح الشعبية ، أو كأن المنطق الشعبى يتفاعل من خصوصيتنا العربية تفاعلا كاملا، وكما لو كان من التراث العربى بعامة والتراث المصرى بخاصة من أكثر الأشكال التى يمكن أن يتحقق من خلالها المغزى الفكرى للقاص، الحكاية الشعبية دائما تجسد خلاصة الصراع بين الخير والشر ومن هنا يمكن فتح المجال للخيال القصصى أولا ثم تقييم الأفكار والمعتقدات التى تخص واقعنا وكذلك يمكن اختيار الشخصيات القصصية ومواقفها وسلوكياتها وتوجهها الإنسانى والعاطفى.

والقصة الشعبية تحمل فى أعماقها دون تدخل من الكاتب آثار التكوين الثقافى العربى القديم الذى يمثل جذرها الأول وهذا سيسهل على كاتبنا الذى يسعى من أجل ابراز هذا التكوين أن يجد مادة خصبة لفكره ينقل لنا الكاتب الفلولكلور الشعبى وحكايات عن «أبى زيد الهلالى» وحكايات شعبية تدور حول قصة «الخضر عليه السلام و«خضرة الشريفة » التى كانت تلبس ثياب فارس، تقاتل الكفار وتقتلهم.

وحكايات عن الأميرة «ذات الهمة» والقصص الشعبية التى تدور حول حرب البسوس التى دارت أربعين سنة من أجل ناقة وتحوى قصة «العجل النطاح» وهو وصف شعبى فى حد ذاته تحوى صورة الصراخ والتعديد الشعبى حيث المرأة تصرخ وتطوح يديها فى الهواء ويملأ صوتها المكان فلا يبدو أنه يصدر من امرأة واحدة بل مجموعة من النساء كما نقلت القصص مجموعة من الأغانى الشعبية ذات الطابع الفلولكلورى:

شـــد حـــيلك

ومـــــد طولك

بكره تروح السوق

تآكل لحمه وبرقوق

هيلا هيلا هيلا هوب

– البيت الكبير–

إنه أصداء لثقافة واسعة نتلمسها بين الحين والحين بين ثنيات القصص،فالكاتب يناقش فلسفة هيجل وماركس وكذلك فاوست وموزارت وإليوت وسارتر.

كما يشير إلى كتاب الأغانى للأصفهانى ويورد شعرا من مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقى ويناقش توفيق الحكيم والعقاد وهكذا.

لقد نجحت هذه المجموعة فى تأكيد مسار يخص القصة العربية، بل ويخص الأدب العربى كله حتى يتميز إلى جوار الآداب الأخرى، لأن التجاور والتمايز هما خاصيتان متوازيتان فى فكر الكاتب. لقد سعت المجموعة لتأكيد القضية النظرية الكبرى فى حياة كاتبنا: ألا وهى خصوصيتنا الثقافية والعقلية والإبداعية داخل منطق فكرى كبير ينأى بتجاور الشيئين مع تمايزهما.

جمعت فكرة «البيت» شمل العائلة وشمل الوجود الإنسانى فى هذه المنطقة ا لراهنة من العالم، وطرحت المجموعة مضمونا ينادى بمجتمع العدل والفضيلة فى إطار من الوحدة العربية والوحدة الوطنية لكى يتحقق كياننا القومى الذى ميز أمتنا على مر التاريخ وتطرح المجموعة هذا المضمون داخل تقنيات محددة قادرة على نقله، تقنيات تستفيد من أدوات وأساليب السرد العربى القديم من حيث روح الحكمة العربية واعتماد أشكال القول التى تبدأ بذكر فعل القول، أو تبدأ بالعنعنة ويستمر السرد داخل النصوص .

معتمدا على الاستشهادات بآيات من القرآن الكريم كما يستعير الكاتب بعض أشكال التراث الشعبى سردا وفنا لكى يجعل فكرته تستند إلى أساس شعبى «قوى، من حيث أن هذا الأساس هو الذى يطرح البنية الحضارية والثقافية والإبداعية للإنسان فى هذه البقعة من العالم.

البيت الكبير بين الرمز والمثال

–١–

التراث منبع يلجأ إليه المبدعون يستهلمونه فى أعمالهم الأدبية والفنية من أجل إرساء العمل وتحميله معانى ورموزا تعمق من الدلالة وتفتح آفاقا رحبة للتأويل وللتواصل وللمزج الزمنى بين الماضى والحاضر ، وتجلية الأقنعة لتكشف عما وراءها من الرؤى الأخلاقية،

والسياسية والسلوكية ولقد استهوى التراث بذخائرة وأساطيره مخيلة الأدباء وتعاملوا معه فى أنساق مختلفة ما بين التسجيل والمزج وجدلوا من ذلك حركة تعبيرية تهتدى بوسائل فنية للكشف عن الحاضر «وأصبح اهتمام الكاتب منصبا على الواقع المعيشى فى تناوله للشخصية التراثية.»

ولأن التراث غنى بآليات القص والحكى وانطلاقات الخيال فإنه يمثل للمبدع حاجة يسعى إلى تحقيقها، وهذا الاستلهام الذى يسعى إليه المبدع يردنه، ويشكله توجه فكرى يجعله يتعامل مع الإفادة النصية التى يبتغيها معاملة فنية تتطلب قدرة على الاستيعاب وعلى التشكيل وفن متطور جديد.. وإلا تحول الأمر إلى إعادة صياغة للتاريخ.. وليس انتقاء للشخصية ، أو الموقف، أو الدلالة بما يؤهله لتضفير القديم بالحديث وفق الرؤى المتجددة والمعاصرة.

ولا شك أن الأعمال الروائية التى تتخذ من تاريخ الأنبياء.. كعنصر تراثى نبيل وعظيم- مادة لإبداع النصوص وفق الرؤية ودرجة الإفادة وآليات البناء من أجل استلهام المعانى الكبرى من حركة الصراع بين الحق والباطل والعدل والظلم ، والإيمان والكفر.. على هذه الأعمال ألا تنحرف عن المضمون.

(وعليها- التزاما أخلاقيًا- أن تبقى على القيم والرموز الكلية بما تمثله من معان مثالية سامية، تتجسد فى الواقع سلوكا وقيما وآدابا تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معا وكشفًا فى النهاية عن المعنى العظيم الذى يختزل تلك الرموز فى عمل واحد «٢» .

ومثل هذا التناول قد تكتنفه المحاذير مثل تفسير الرموز تفسيرا معاكسا لما هوحقيقى إذ أن التعامل مع هذا اللون من الإفادة يختلف مثلا عن التعامل مع تراث شعبى أو طقس أسطورى.. لأن المغايرة والقلب يؤدى إلى أن (يتحطم المرموز الدينى ويفرغ من جوهره) «٣»

ومن ثم فإن الرمز الأدبى فى النص ومثيله الدينى يجب ألا يتعاكسا أو يتغايرا ، وإلا افتقد المضمون المعنى المجازى المراد.. إذ أن هذه الأعمال تتخذ من المجاز الكلى توجها عاما تكمن خلفه وجهات النظر التى أثارت المبدع لأن يكتب إبداعه.. فالرواية فى قناعها المجازى «تشاد فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية بين الوجود والماهية بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى.. إن الرمز الثابت والمقصود.. يكون فيها.. صلة الوصل بين الأفكار وعالم الظواهر «٤».

ومن ثم فإن مثل هذا الرمز الموروث - فنيا- يعتبر أحد أبنية العمل الفنى طالما نجح المبدع فى تذويبه فى صياغته ونصه الأبداعى.

ومن الأعمال الأدبية التى أتكأت على التراث وصنعت منه بناء فنيا رمزيا النص الأدبى الذى قدمه الدكتور عبدالحميد إبراهيم بعنوان (البيت الكبير (٥) فهو يستلهم التراث الدينى فى تجليات الوحدانية عبر التاريخ وحتى اللحظة الآنية راصدا لحظات التحول فى العقيدة والمسلك الأخلاقى، داعيا إلى أن نعود إلى هذا العبق الدينى فى مطافه الكبرى، وأن نقتدى فى الأعمال الأبية قيم هذا النبع الثرى.. ذاهبا إلى أنه فى لحظات الارتكان إلى منظومة الدين عبر التاريخ يصبح للكيان وجوده الملموس والمؤثر والذى يفيض على الذوات بما ينمى فيهم القيم النبيلة، ويشحذ المدركات الإبداعية ، ويسهم فى تلاقح الماضى والحاضر وتواصل العوامل المشتركة التى هى ركائز بناء الشخصية وتكوين حضارة الأمة.

والدكتور عبدالحميد إبراهيم واحد من هؤلاء الذين يعملون على أن يكون تراث الأمة فى صفائه ونقائه- أحد أهم المرتكزات التى يشاد البنيان عليها والإفادة من وفرته الفكرية والخلقية إذ أن الارتماء فى حضن حضارة الآخر جرنا وراء المعاصرة والانفتاح على الآخر والانضواء تحت فكره ومذهبه، ومسلكه الحياتى- يصنع مسخا فى الفكر والمذهب فلا أبقينا على الجذور، ولا انتمينا- فى الحقيقة- إلى الحضارة الأخرى.. وهو ما نلمسه فى الصور القصصية التى تناولت تجارب العبث..

ولعلنا ندرك من خلال النصوص أن المكاتب يسعى إلى إحياء آليات السرد العربى فى مطافه التراثية.. مما يعنى اهتمامه بالتراث الذى شغل من جهده العلمى حيزًا كبيرًا وفضاءً واسعًا.

.. والإفادة من التراث لا تعنى الذوبان فيه.. كما أن الذوبان فى الغرب مدان هو الآخر. والأمر يدعو إلى الوسطية.. فليس معنى (الارتباط بالتراث أن نجمد عند هذا التراث، كما أنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجمح مولين الظهر لهذا التراث، فالطريق القاصد إذن هو أن نتخذ من التراث نقطه انطلاق بحيث نرتبط دائمًا بما يفرض من مقدسات وقيم وبحيث ندرك من خلال هذا الارتباط أننا دائما عرب..»[٦]

ثم ماذا يقول النص

امتدت واجهة البيت واشتط لمعانها وتجلت صورة الكعبة. وسجل النقش حجة الحاج

٥- د. عبدالحميد إبراهيم (الهيئة العامة لقصور الثقافة)

إبراهيم العلوى عام ١٩٤٨ تزوج إبراهيم من سودانية حين كان يعمل بالخرطوم- ثم عاد بابنه إسماعيل، وبسيف أهداه له المفتش الإنجليزى، وحفظه فى صندوق (كأنه التابوت فيه بقية من آل موسى وهارون [٧] وعاش إسماعيل مع إخوته من أبيه فى رعاية الحاجة نفيسة. وهمن الذين انقذوه من فتك الذئب واطمأن أبوه وتلألأت دموع الفرح فى عينيه) وكان الحاج إبراهيم قد جلب معه من السودان حجابا أنقذه من النار التى أحاطت به (من كل جانب) وكان إبراهيم محبًا للسلام فأسبغ بذلك الأمن على القبيلة. وأصبح نموذجا للعدل والتحدى. ولقد واجه الحكمدار الإنجليزى فى قوة ورفض الإهانة ، يذكرنا ذلك بوقفة (خليل الرحمن أمام النيروز).. محكم القرية بمفهوم الأخلاق الحميدة (حتى لقب الناس قريتنا بأنها أم القرى).

نذر الحاج إبراهيم ابنه اسماعيل للتعلم بالأزهر فاقترب من التراث الدينى ومذاهب الفقه ، وتزوج إسماعيل من مارية القبطية.. ثم أسبغ الناس على الحاج إبراهيم صفات تجعله يقترب من الأسطورة فهو قابل الخضر، وأبى زيد الهلالى وأهداه سيفه وزمزمه بالماء، بل لقد التقى بخضرة الشريفة..

وبلغ الرجل من الكبر عتيا وقبل الوفاة أمر ابنه إسماعيل بالرحيل إلى ذلك عندما رأى شرخا صغيراً بالبيت الكبير. واتجه الابن إلى المسجد الأقصى فى بيت المقدس. وأنجب إسماعيل ولدا سماه أحمد- كان أحمد يحس بأصوله فى صعيد مصر، أحب عمته (حياة) وتذكرها حين أرسلت لهم خطابًا تذكرهم فيه أن البيت الكبير على وشك السقوط. (يكون فى علمكم أن الشرخ زاد فى الجدار، والواجهة تتمايل كلما هبت الريح، والبيت الكبير على وشك السقوط [٨].

حزن إسماعيل حين علم أن أخاه الأصغر استشهد فى حرب ١٩٦٧.. واتسع الشرخ فى الجدار.. وراح يؤلف كتابًا حول «الاسم الأعظم» فى ثلاثين جزء.

وعاد أحمد إلى قريته بالصعيد باحثًا عن «الكنز المرصود» بعد ما رأى جده فى المنام يأمره بذلك.. ونجح فى إخراجه (كان مختومًا بخاتم الحاج إبراهيم، فضوا المغاليق ثم نثروها فسالت الدنانير تحت أقدامهم وكأنها مياه زمزم [٩] .وراحوا يرممون البيت الكبير.. حتى زال الشرخ.. وفرح إسماعيل، واغتسل مع مارية، وحملت منه، وقالت فى دهشة (أألد وأنا عجوز وهذا بعلى شيخا إن هذا الشىء عجيب). وأسمياه عبد القدوس.

وتزوج أحمد من مريم.. كانت (جميلة كأيقونة) وكانت قد «انتبذت مكانًا قصيًا» (وبين دقات الكنيسة وصلوات المؤذنين أقبل أهل القرية يهنئون ويغنون »[100] وحلم أحمد أنه ارتفع إلى السماء وأسرى به ، وحين استيقظ فتح الصندوق وقرأ فى كتاب الأب قصة حول الكسيح الذى طار.. إنه أبوه الذى (تحول إلى روح وانضم إلى صفوف الملائكة التى تشكل عمودا يمتد فوق الكعبة وحتى السماء إلى الدنيا »[110] عند ذلك ازداد أحمد إيمانا بأن (إبراهيم لم تمسسه النار، وبأن إسماعيل فداه ربه بكبش من الجنة، وبأن عيسى نزلت عليه مائدة من السماء وبأن محمدا قد اخترق الفضاء ليلة الإسراء).

وتمضى حلقات القص لتلتقى فى المعنى «والقيمة وتتشابه فى الصياغة والمغزى وتبرز منظومة الفكر الدينى فى العمل.. فالدين هو الأساس فى حركة الحياة وتحولها وليس المذاهب الدنيوية «الله» والتمرد على النواميس هو الحقد بعينه (الشيطان) وأن إشراقات الله تتجلى فى مخلوقاته الجميلة (العصفور الملون) وأن النظريات المادية هى أفيون الشعوب تجنح جنوحا شديدًا (الوسواس..).

ثم يستمر فى لقمانياته ليرصد العظة المحملة بالقيم الأخلاقية والدينية الواجب التمسك بها.. وأن الكفر بنعمة الله يوجب العقاب، والزهو بالمنصب طريق إلى البطر (قارون) (الشيطان الأخرس)..

ثم يسجل الدلالة المرادة من هذه الصور ذات الطابع الفكرى والعناوين الدالة فى قوله فى نص «حبات المطر» (فقدنا أنفسنا يوم أن فقدنا حاسة الأنبياء وتركنا النظر نحو السماء..»؟!

-٣-

وإذا كنا قد أشرنا إلى ارتباط الرمز بالمثال الدينى من حيث محاولة التمازج بين الشخصية الفنية والبناء التاريخى.. إلا أن ذلك لم يكن جاريا وفق تحديد صارم.. لأن العمل لا يرصد تاريخًا وإنما يختار المواقف.. ومن ثم.. فقد حدث نوع من التشابك بين النصوص ما بين المؤلف والمستلهم بنصه) أو بمعناه.. إذ أن هذا الاشتباك هو الذى يعطى فى النهاية الدلالة والمعنى المقصود.. وأحدث الكاتب نوعًا من التذويب فى سياق تعبيرى يرى أنه مرتبط بتراث الحكى القديم.

ولعلنا ندرك فى رصدنا العام مدى هذا التشابك النص.. الذى تروح فى الأساس ما بين النص القرآنى، والحديث النبوى ثم الشعر والمأثورات والحكم.. ولعل ذلك كان وراء البنية الإيقاعية . وجمال التشبيه..

وهو ما يمكن أن نسميه نوع من الحكى الفطرى الذى يتسم بالميل إلى التكرار، وتكرار الاستعارات والتشبيهات والأوصاف ويحمل فى مباشرة معنى الرسالة، وصراحة القول فيها"١٣٠"... وهو ما يتلاءم مع فن الخبر..

أضفى النص على الحاج إبراهيم بعضا من المواقف الاشدية الخاصة بالنبى إبراهيم عليه السلام ليحدث نوعًا من التمازج.. لكنه أيضا لم يقف عند ذلك بل تصاحبت مواقف أخرى مرتبطة بأنبياء آخرين.

فالحجاب حماه من النار، مثلما حمت الرسالة إبراهيم عليه السلام، وأطلق عليه لقب أبو خليل مثلما لقب النبى وأكده القرآن (واتخذ الله إبراهيم خليلا) كما تشابه المواقف أمام الحكمدار الظالم مع موقف النبى أمام النيروز.. (وقفة خليل الرحمن أمام النيروز).

وتتحول دلالات الوصف فى القرية التى هو عمدة لها وأشاع فى أهلها الأمان.. تتحول الدلالة لتشتبك بدلالة مكة (حتى لقب الناس قريتنا بأنها أم القرى..) كما يرتبط ما بين إسماعيل الابن وبين إسماعيل النبى فى مواقف الذبح حين أنقذه إخوته من هجوم الذئب بمثل ما امتثل به النبى من طاعة للأمر (أقسم أمام أهل قريته ليفدينى بكبش سمين ينحره كل عام، ويوزع لحمه على الفقراء والمساكين."١٤٠"

إلا أن التماثل لم يكن كاملاً إذ أن حدث الذئب مع إسماعيل يذكرنا بحدث إخوة يوسف مع يوسف النبى.. مما يشى بأن الكاتب لا يسعى إلى تحديد تاريخى بقدر ما يسعى إلى الإفادة الكلية من فيوضات التجلى الإلهى عبر المواقف والأحداث مع الأنبياء والرسل.. ووشت دموع الفرح بموقف يعقوب عليه السلام فى قوله تعالى (وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم).

وهكذا يحاول النص إجراء تماثل ما بين المثال الدينى والرمز الأدبى.. وهو ما نجده أيضا فى شخصية أحمد فى تماثله مع المثال الدينى وتفارقه معا وكذلك ما نلمسه فى شخصية مريم تماثلاً وتفارقا.. وهذا يعنى قصدية الكاتب فيما يختار..

وتمضى الأجيال مرتبطة بأجيال الوحدانية فى نبواتها ورسالاتها.

ولد اتكأ النص كما قلت على إحالات نصية أثرت الكتابة، جاء النص القرآنى واضحًا فى سياقات أدبية مثل (الذى خلقنى فهو يهدينى..) ورب إنى أعوذ بك من همزات الشياطين وأعوذ بك ربى أن يحضرون).. وغير ذلك كثير..

كما حدث نوع من التمازج النصى بين الكتاب وآيات القرآن الكريم.. وصنع الكاتب بذلك نصا محتويا لغيره..(ولما سكت عن والدى الغضب) وغيره كثير.. وكذلك الحديث النبوى (يقرأ حديثا عن نهمين لا يشبعان: طالب علم وطالب مال) والشهيد الذى هو من أهل النار، وعن الشيطان الأخرس..) ثم تتداخل النصوص القرآنية والأحاديث فى ضفيرة واحدة عبر الحوار الذى يقوم على ما قال، قلت، تأسيا بما جاء فى النصوص القديمة والتى يحملها الكاتب فكره الأخلاقى إيمانا منه بأن جدل القول وسيلة للإقناع.

قال الابن لأبيه لقمان يستوعظه:

– وكيف أستطيع يا أبت أن أدفع عن نفسى هذه الشياطين

–بأن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك.. يا بنى إنها إن تك مثقال حبة من خردل فتكن فى صخرة أو فى السموات أو فى الأرض يأت بها الله إن الله لطيف خبير"[١٦].

وفى لقمانياته «يعتمد النص على الحوارالذى يأتى كأنه برهان.. والحوار الذى يشغل مساحة وسطى فى النصوص ما بين الوصف السردى فى بداية النص كأنه المدخل وانتهاء بنهاية النص الذى يرتبط بالافتتاحية"[١٧]».

فى «حبات المطر» إحدى نصوص حلقات الكتاب القصصية، تشير المقدمة إلى الإفادة النصية من القرآن (كانت السماء دخانا ثم استوت).

وكأنه يتصور الوجود الأول الذى عقل فاكتشف الهوية. وتمازجت المفردات الطبيعية والبشرية فجاءت الحضارات.. ويكتشف النص عن ضرورة التأمل والتسلح بحواس الأنبياء التى ترى الكل فى واحد، وجاد الحوار مجهلا ليعطى للدلالة عمومية..وليؤصل نصه تراثيا حين كان الحكى عبد قال، قلت ، قالت، قالوا.. وهكذا فى نصوصه الصغيرة.. وفى آخر هذه النصوص– لبنائيا– يكشف النص عن إشارات تقدم الدلالة عبر اختزال الفكرة وتكثيف العبارة، مرة بتكرار الموقف.. واللغة.. فضلا عن انتهاء النص بصورة متقاربة من الابتداء."[١٨].

ويلاحظ على التكوين اللغوى ميله إلى استخدام أسلوب التشبيه كحلية تعبيرية تضفى على الأسلوب جمالا،ولتوضح المعنى وتكشف عن المستور منه.. وهو ملمح أساسى فى كل

النصوص بلا استثناء.. (فى حبات المطر) نواجه لهذه الصور (كان الإنسان جماعات متناثرة كقطيع الأغنام) والسحب تبدو (زخارف كأنها ثياب العيد) والناس يراها (كتلا تتراكض كأشباح المساء) وكل هذا التدافع مقصود لأنه وراء غيبة الشعور بجمال الكون لافتقاد الاحساس الروحانى الشفيف.

وفى نص مريم واكب التشبيه جمال الشخصية فهى (جميلة كالأيقونة) بيضاء كحق عاج، وديعة كأنفاس الملائكة.. صور تجسد الجمال الحسى والمعنوى بما يوحى بالدلالة على الذات وعلى المثال الدينى معا.

وتميز نص (البيت الكبير) بأن إضاءة الشخصيات الرئيسية جاءت عبر الشخصيات الأخرى، واختزل الزمن الطويل فى حكى «قليل ومادة تعبيرية أقل».

ويجب أن تلاحظ أن الكاتب يلجأ إلى توظيف الحكاية داخل الحكاية والحلم ويستخدم التناص بدلالته الشعورية النفسية المستمدة من القرآن الكريم والحديث والشعر وكذلك حرية اختيار بعض الأماكن لإبرازها فى زوايا التناول.

ولعل مثل هذا التناول أن يكون قريبا من خطاب السيرة الذاتية والذى نلمح بعضا من ملامحه فى النصوص وهذا الخطاب يعتمد المجاورة بين أنماط نصية متنوعة (كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثل والحكمة والحوار والتعليق ،والمتأمل فى هذه المجاورة يكشف عن سباق ينتظم وخطاب السيرة[١٩]»

ويبقى أن أشير إلى أن توصيف النصوص يحتاج إلى مراجعة وتأمل فالعمل (البيت الكبير).. لا نستطيع أن ندرجه تحت مفهوم الرواية بمعناها المعروف فهو أقرب إلى القصة القصيرة ، التى تتسم بالاختزال فى الحدث والشخصية والزمان والمكان،.. ولكن النصوص جميعها وإن بدا منها ما يوحى بالاستقلال بمعنى أنك تكتفى بها لذاتها.. إلا أننا نلمح فيهاهذا الاتصال الذى يربط بينها بخيط واضح بحيث تشكل نسقا ما.. إنها حلقة من القصص (ترتبط كل واحدة منها بالأخرى بواسطة مؤلفها لدرجة أن الإحساس المتتابع بالإطار الكلى يعدل من إحساسه بكل جزء[٢٠]»

ولعل هذا يؤكد ما لمحناه من صور للترجمة الذاتية فى بعض جوانب النصوص.. ومع ذلك فلا زال للنص ككل تساؤلاته حول هوية الكتابة.. وتوعيتها مما يستدعى الوقوف بتأن لتأصيل ذلك وتنظيره..

هوامش

١- العناصر التراثية د. مراد مبروك ٣٧.

٢- الرؤى والأحلام محمد قطب ١٥

٣- المرجع السابق (قراءة حول أولاد حارتنا)

٤- تاريخ الرواية ألبيرس.

٥- البيت الكبير   د. عب دالحميد إبراهيم.

٦- دراسات أدبية د. أحمد هيكل وانظر كتاب الرواية والتراث العربى فصل استلهام التراث ، جميل يعقوب ٤٢ وما بعدها.

٧- البيت الكبير ٤.

٨- البيت الكبير ١٨.

٩- البيت الكبير ٣٠

١٠- البيت الكبير ٣٥.

١١- البيت الكبير ٣٩.

١٢- البيت الكبير ١٠٠.

١٣- فن الخبر د. شكرى عياد فصول أغسطس ٨٢.

١٤- البيت الكبير ١١.

١٥- البيت الكبير ١١، ٦٢، ١٠٤، .. إلخ

١٦- البيت الكبير ٦٨.

١٧- انظر قابيل/ هابيل/ سليمان ، والهدهد، الثور النطاح.

١٨- انظر الوسواس الخناس.

١٩- السيرة الذاتية الروائية/ يمنى العبد فصول شتاء ٩٧.

٢٠- حلقة القصة القصيرة خيرى دومة هيئة قصور الثقافة.



عبد الحميد إبراهيم مفكرًا ومبدعًا

عناصر متعددة تمتزج لتؤلف شخصية د. عبد الحميد إبراهيم فهو المفكر والمبدع والأستاذ الجامعى. وهو يمتلك حضورًا فكريًا يصل إلينا من خلال تصوراته ذات الدلالات التراثية والمعاصرة فى آن . ونحن نود أن نتجاوز القراءة الاحتفالية إلى القراءة الموضوعية لكى نشير إلى هذه الخصوصية الفكرية من ناحية ،وإلى انتاجه الغزير من ناحية أخرى، فعالمه يشبه القصر الواسع متعدد القاعات والحجرات والأبهاء، ولكنها جميعًا تتميز بطابع متوحد متجانس:فإذا ما درسنا فكره النظرى فلن نبتعد كثيرًا عن أصول ومنطلقات كتابته الإبداعية ولن نبتعد فى الوقت نفسه عن أسلوبه فى التدريس فى الجامعة ،المسألة إذن تشكل كلاً متجانسًا عناصره متجاورة ومتمايزة فى الحين ذاته.

أفكار الكاتب ومصطلحاته مستمدة من التاريخ العربى، يتجاوز فكريًا حدود الاكتفاء بالدفاع عن خصوصية التراث العربى إلى مرحلة الحوار والجدل مع المذاهب والاتجاهات الفكرية الأخرى، ويطرح صيغة فكرية ذات طابع خاص، ترى تجاور الشيئين أو المتضادين، مع تمايزهما وهى فلسفة تجد تجسداتها فى كافة ظواهر الحياة فكريًا وأدبيا، بل ينطق بها التاريخ والطبيعة والحكمة العربية الأصيلة.

فالوسطية العربية عنده تجمع بين الشيئين وترى الحق فى اجتماعهما، وبذلك تصبح نموذجًا يجمع بين الفرقاء، وشاهدًا تلتمس عنده الحقيقة. إنه موقف غاية فى الدقة يعبر عن الواقعية من منظور جديد ومختلف.

وفى تصور عميق وطريف فى الوقت ذاته يبين المفكر كيف أن الطبيعة نفسها قد صنعت البذور الأولى للوسطية العربية فقد حوت وجهى الحياة معًا، وعلمت الإنسان العربى كيف يكون قادرًا على التوقع دون أن يطرأ طارئ ليس فى الحسبان.

إن النخلة وهى الشجرة العربية التقليدية العريقة لسوف تقف مرفرفة بسعفها وثمارها وعطائها كنموذج للحياة والحيوية فى قلب محيط جاف متجهم هو الصحراء التى توحى بالموت.

وبعد أن يناقش المفكر الفرق بين فلسفة الوسطية وفلسفة الجدل بداية من أرسطو حتى

هيجل وما بعده فى العصور الحديثة، يعود ليؤكد قيمة هذه الفلسفة فى حياة الإنسان العربى، فهى التى تؤكد معنى الحركية فى أصل الأشياء وفى جسد الإنسان وحياته، وهى التى تبرر كافة التفاصيل الجوهرية والجزئية على مدى التاريخ العربى حتى اليوم، هذه الحركية التى تجسد أيضًا فيما سماه المفكرون الآخرون بصراع التاريخ، ومن هنا تؤكد نظرة مفكرنا الانفتاح على التصورات الأخرى ومناقشتها دون الخضوع التام لها.

وإذاكان هذا الحديث يشير إلى بعض التصورات العامة فى فكر الدكتور عبد الحميد إبراهيم، فإن كتابته الإبداعية ستمثل التطبيق الجمالى لهذه التصورات دون تعمد أو قصدية، بل إن العفوية فى أبسط أشكالها قد خلقت هذا التجسيد الإبداعى لأفكاره النظرية، ويمكن- على سبيل المثال- أن نلتقط معنى الوسطية فى هذا الحوار من قصة (الجبل الذى تكلم) فى مجموعة (البيت الكبير): (قال له محدثه وكان من بلاد الشمال والثلوج):.

ألم أقل لك إن الشرق شرق والغرب غرب، وأنهما لا يلتقيان. وكانت فى صوته نبرة فخر لا يستطيع كتمانها، ولكننى أجبته فى صوت عميق كأنه يأتى من جوف التاريخ: قد يلتقيان على أرض الوسطية، كما يلتقى البحران، هذا عذب فرات سائغ شرابه، وهذا ملح أجاج. وأعدت على مسمعه قصة الملك الذى نصفه من ثلج ونصفه من نار.

يقف بيت العائلة فى مجموعة (البيت الكبير) كما لو كان رمزًا للتماسك العائلى من ناحية والتماسك التاريخى من ناحية ثانية، إنه بيت عظيم يحيط بجميع الأشخاص والأحداث ويحتويها جميعًا:(تمتد واجهة البيت طولاً من الشرق إلى الغرب، وتمتد أضلاعها عرضًا من الشمال إلى الجنوب. يراها القادم من أول الطريق، ويظل يصاحبها كأنها الرفيق حتى تسلم إلى نهاية الطريق. هى بيضاء لامعة تنعكش عليها أشعة الشمس صباحًا فتشتعل ، وتنع[illegible]س عليها أنوار النجوم مساء فتتوهج.

لا يصير البيت هنا مجرد رمز تاريخى بل هو أيضًا رمز للجغرافيا تتصدر الزمان بعد أن انعكس هذا المحتوى على الإنسان وعلى تكوينه وعلاقاته جميعًا.

وقد رسم الكاتب صورة تشكيلية باهرة تبين إلى أى حد كان التغير فى حال البيت من الحركة والحيوية إلى الصمت والجمود، لكى يحمل المعنى دلالة ما يدور اليوم فى حياتنا الواقعية: (حال لون الجدار، واتسع الشرخ وأحاطت به الشقوق من كل جانب ، وملأته العناكب، واختفت صورة الكعبة، وضاعت الكتابة الذهبية، ومات الحاج إبراهيم. أصبحت القواعد والأركان خالية إلا من بعض الماعز والحمير تجوس من خلالها نهاراً ومن

الخفافيش تصارع الظلام ليلاً. أما الناس من أهل البيت فقد كانوا يجلسون القرفصاء كأنهم التماثيل، ويستندون إلى الجدران منكسى الرؤوس كمن يبحث عن شىء ضاع وسط التراب. ولا تخفى الإشارة الرمزية لحال الواقع العربى اليوم وهو يعانى من التشتت والتفتت.

ولكن الكاتب لايكتفى بهذه الحال من التفسخ والانهيار والعدمية، فيعود ليطرح الحلم بإعادة بناء الدار مما يمكن أن يتفاعل فكريًا وجماليًا مع قضية رأب الصدع العربى كله بصورة أو بأخرى.

إن اعتماد الكاتب على الحكاية الشعبية فى نصوصه يؤكد الفكرة ذاتها من زاوية أخرى فعندما يبذل الكاتب جهداً كبيراً فى نقل الروح الشعبية فهو يريد أن يقول بأن الخصوصية العربية ترتكز إلى أساس من الروح الشعبية . أو كأن المنطق الشعبى يتفاعل مع التراث العربى من ناحية ومع منطق الإنسان العربى المعاصر من ناحية ثانية. أما التراث المصرى الذى يستخلصه الكاتب من القرية المصرية فهو يجسد صورة حميمة لمختلف أشكال التراث الشعبى العربى التى نعرفها اليوم.

عبد الحميد إبراهيم رمزاً

د. شعبان عبد الحكيم محمد

عبد الحميد إبراهيم رمز من رموز الفكر والنقد والإبداع الأدبى فى عالمنا العربى المعاصر، وترجع قيمة هذا العالم إلى التميز والخصوصية والوعى بالذات. وهذه السمات جعلت لصاحبها المكانة والاحترام فى نفوس وقلوب المثقفين، ورغم تعدد أوجه العطاء الفكرى والنقدى والإبداعى لهذه الشخصية، إلا أن هناك سمة مشتركة تجانس بين الأوجه، وتجعلها منظومة متكاملة، وهذه السمة هى الرؤية الفكرية التى ينطلق منها منظور عبد الحميد إبراهيم الفكرى، وقد تجلت هذه الرؤية فى منجزه القيم الوسطية العربية الذى يعد منهجا فكريًا وحضاريًا وإبداعيًا فى عالمنا المعاصر.

راح عبد الحميد إبراهيم فى بواكير حياته الفكرية والفنية يتلمس السمات المشتركة للشخصية العربية، والتى من خلالها تتحدد مسيرة الفكر والحضارة و الرؤى الإبداعية فكان منجزه «الوسطية العربية» حيث أبرز فى الجزء الأول محاور الشخصية العربية والمعطيات الجغرافية والتاريخية والدينية التى شكلتها فكريًا ووجدانيًا، لنرى أثر البعد الجغرافى الذى يجاور بين المتناقضات (الجبال والسهول، الحار والبارد، السهل والوعر... الخ). نرى تأثيره وجدانيًا ونفسيًا فى هذه الشخصية فى فترة ما قبل الإيلام لتجمع بين المتناقضين، تثور لأتفه الأسباب فتشعل حربًا شعواء ، ثم ترق كريح الصبا لكلمة لطيفة أو لموقف إنسانى، فيصبح إنسانًا وديعًا ولم يكن ذلك عيبًا فى الشخصية العربية، ولكنه صفة إيجابية غرست عنده صفة التوقع استعدادًا للإيمان بوجود قوة غيبية تتدخل فتغير كل شىء، وتقلب الموازين رأسًا على عقب، وهذا الذى رسخه مجئ الإسلام حيث ضبط هذا التوقع، وبعث عبقرية هذه الشخصية فلم ينظر الإسلام إلى المتجاورات فى صورتها الجامدة ولكنه نظر إليها فى صورتها الحية النابضة فالليل ينسلخ منه النهار ، والخيط الأبيض ينسل من الخيط الأسود .. الخ.

وقد نقل الإسلام هذه الحركة إلى قلب المسلم، لتصبح حركة مغلقة بالسكينة ليتحول التوقع إلى توكل، فالمرء يعمل جادًا فى ظلال عناية إلهية، تكلل عمله بالنجاح مكافأة لهذا العمل، وإن حدث غير ذلك كان لحكمة لا يعلمها إلا الله، وبذلك أصبح التوكل صفة إيجابية بعيدًا عن التوتر والقلق المرضى.

فى ضوء هذه العوامل المكونة للشخصية العربية كانت الحكمة إفرازًا فكريًا لهذه

الحضارة، فالفكر العربى وإن أعلى من شأن العقل إلا أنه فى الوقت نفسه يقرر أن النجاح مرتبط بمشيئة الله، وهذا ما جسدته لنا رحلة الديانات السماوية فى الشرق ويبلور عبدالحميد إبراهيم فى نهاية الجزء الأول أربعة مقومات للوسطية العربية هى: التمايز، الحركة، العناية الإلهية ، سلمية الصراع.

وراح فى الجزء الثانى من كتابه «الوسطية» يتلمس هذه الملامح فى أوجه الفكر والفن والإبداع فى الأدب والتاريخ والفن والجمال. وفى الجزء الثالث تلمس هذه المحاور فى فكرنا المعاصر تعبيراً عن أصالة هذه الشخصية وتميزها. وفى الجزء الرابع وقف على السمات الأصلية للرواية العربية فى الأدب العربى القديم والحديث وطبق لهذه السمات بنموذج روائى جعله الجزء الخامس لكتابه الوسطية (حلم ليلة القدر).

فعبد الحميد إبراهيم بهذه الخصوصية فى الفكر يجسد لنا رمزًا للمفكر العربى الذى يبحث عن ذاته داخل ذاته، لا بالصورة المغلقة التى تقدس الذات، ولا بالصورة التى تفقد الثقة فى ذاتها فتعريها وتفضحها، ولكن بالصورة التى تضع الحقائق فى نصابها، وتفتح العيون على فكر الآخرين: محاورة له ، ومؤثرة فيه.. وهذا يدعم الذات، ويزيد من رسوخها وأصالتها. واعتقد أنه لا يمكن أن تكون لنا قائمة إلا إذا عرفنا ذاتنا فكريًا ووجدانيًا وحضاريًا وبلورنا ملامح هذه الذات وجعلناها منهجًا راسخًا فى التفكير والاتجاه العلمى والعملى فى الحياة ، وهذا ما هدف إليه عبد الحميد إبراهيم فى الوسطية ليكون رمزًا للمفكر الأصيل الذى يكتشف ذاته ويجعلها واقعًا ملموسًا فى منجزاتنا الفكرية والإبداعية.

عبد الحميد إبراهيم رمز للمبدع الأصيل الذى يأتى إبداعه الأدبى امتداداً لرؤيته الفكرية التى عرضنا لها فى كتابه الوسطية ليعكس لنا هذا الإبداع الخصوصية والتميز لشخصية صاحبها وللشخصية العربية (الذى هو نموذج لها).

ففى رواية «حلم ليلة القدر» يتمثل الشكل الأصيل الذى اكتشف مفرداته فى الجزء الرابع من كتابه الوسطية العربية (نحو رواية عربية) هذا الشكل هو المعبر عن الروح العربية فى تجاور الأشياء وتمايزها، وسلمية الصراع، والعناية الإلهية. فالرواية مقسمة إلى ثلاثة أسفار ، كل سفر عبارة عن ملف يجمع بين دفتيه مجموعة من الفقرات، لا تخضع أحداثها لمبدأ السببية ،والارتباط المنطقى ، والبطل يعيش لحظات الحضارة العربية فى تألقها ، ثم فى تأزمها وما حل بها من محن ، ولكنه يتشوف إلى المطلق متخذا العناية الإلهية نجماً هاديًا له، فإذا كانت هناك لحظات متأزمة (جسدها لنا سفر الكرب) إلا أن هناك رعاية الله، فيأتى الفرج بعد الشدة، والعسر بعد اليسر (وهذا ما صوره لنا الكاتب

فى سفر الفلق) ولم يأت هذا الشعور نتيجة تفاؤل وهمى ولكن بالأخذ بالأسباب والاعتبار من دروس الماضى، جاء ذلك فى لقاء البطل فى رحلته الحلمية فى مكان يشبه الجنة (وإن لم يصرح بها) ببعض الشخصيات صاحبة الرأى والفكر فى حياتنا الفكرية (كالجبرتى والأفغانى ومحمد إقبال وعرابى والرافعى ولطف الله جحاف) ليأخذ عنهم ويشاركهم فى صياغة العظات والوصايا التى من خلالها تكون النهضة ، وقد أدت هذه الوصايا غايتها.. هذا ما عكسه لنا شعور البطل بالارتياح والنشوة بعد الرحلة الحلمية.

ومن السمات الفنية فى هذه الرواية تطبيقًا للشكل الأصيل، أن الكاتب لم يعتن برسم سمات البطل سواء فى قسمائها الظاهرة، أو إبراز خفاياها النفسية، واعتمد على الراوى، وزاوج فى اللغة بين النثر والشعر، وشعور البطل بالثقة فى نصر الله، ولم يدخل (المؤلف- البطل) فى صرا ع على غرار ما نرى فى الروايات والقصص ذات الشكل المستورد (يطلق عليه الشكل التقليدى).

ولكننا وجدنا البطل يتعايش مع الجميع فى ثبات وثقة واحترام لآراء غيره يبحث عن الحكمة (ضالة المؤمن) فى أى مكان وزمان ، متجاوزًا التقوقع والانكفاء على ذات.

وفى قصته الطويلة البيت الكبير يعارض نجيب محفوظ فى رواية أولاد حارتنا حيث صور الأخير من خلال الحارة مسيرة الأديان السماوية على الأرض، مثبتا فشلها، ليأتى فى النهاية الإله الجديد «العلم» بمنجزاته، ولم يستطع العلم أن يحقق السعادة الحقيقية للبشر ليعيشوا فى تخبط وظلام. ولكن عبدالحميد اتخذ من «البيت الكبير» بيتا للعائلة العربية التى تعيش فى ظل الإيمان بالله ، يسيطر على أبنائها التفاؤل والثقة بالله، فيأتى الفرج بعد الشدة ، والعيسر بعد العيسر، يرم البيت الذى تصدع ، فى الوقت نفسه تم رأب الصدع فى المسجد الأقصى، الذى تصدع من أثرتصدع البيت الكبير فى صعيد مصر، ليعبر الكاتب عن وحدة المكان والمشاعر الوجدانية بين أبناء الشعب العربى الواحد ولم يأت رأب الصدع فى «البيت الكبير» أو المسجد الأقصى نتيجة تواكل الأبناء ، ولكنه جاء نتيجة العمل والجهاد، فتفجرت ثورة الحجارة وجاء النصر بعد النكسة.

فعبد الحميد إبراهيم فى إبداعه يمثل نموذجا رمزيًا للمفكرالأصيل الذى يعبر بالشكل الأصيل عن قضايا واقعه، لا بصورة دعائية ،ولكن بصورة الفنان الذى يدرك مسئوليته ويعتمد على خصوصيته وذاته ، ليكون الشكل الأصيل هو وعاءه الفنى، وسمات الشخصية العربية هى التى تشكل الأحداث والشخصيات ومعالجة هذه القضايا.

عبد الحميد إبراهيم رمز للناقد الأصيل ، الذى يؤمن بقدرات صاحبه ، لا بالصورة

العنترية، ولا بالصورة التلفيقية، التى تجعل صاحبها يعيش فى تبعية واستلاب. لذا يرفض الرضوخ لأى منهج نقدى يكون كل هم صاحبه تطبيق ثوابت ومسلمات هذا المنهج. وفى الوقت نفسه يرفض عبد الحميد إبراهيم الرؤى العنترية التى تجئ نتيجة افتقاد صاحبها الوقوف على أسس ثابتة نتيجة جهله بمناهج النقد الأدبى والعلوم الإنسانية (كعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والتاريخ). لذا يدعو الناقد إلى أن يستوعب المناهج النقدية والعلوم التى تعينه على ممارسة النقد، إضافة إلى العمل الأدبى الذى هو بصدده ، وقد يلزمه لذلك أن يقرأ النص الأدبى أكثر من مرة حتى يهضمه، ثم يزاول بعد ذلك عملية النقد دون التشبث بما قرأه من قبل، اللهم إلا بما يعينه على فك شفرات النص والولوج إلى إعماقه.

إن عمل عبد الحميد إبراهيم فى تفهمه لأدوات الناقد يعكس لنا مقولة فاليرى «ما الليث إلا مجموعة من الخراف المهضومة»! فالناقد البصير ما كان ناقداً إلا بعد استيعابه لفكر الآخرين وأخذ الخلاصة كما يفعل النحل حين يمتص الرحيق، ويأتى بالعسل المصفى. أما الناقد الملفق فعمله يشبه عمل النمل.. همه الجمع والرص دون وعى!

نقد عبد الحميد إبراهيم للنص الأدبى نطلق عليه النقد الإبداعى ، لأنه يبدع النص من جديد، وهذا الدور نوه إليه منظور نظرية التلقى، حين أشادوا بدور القارئ فى خلق المعنى باعتباره شريكا أساسيًا فى عملية الإبداع، لا دوراً استهلاكيًا يستقبل ما يشعه النص دون وعى أو بصمة فى إخراجه فى صورة فنية راقية.

نقرأ لعبد الحميد إبراهيم- مثلا- الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء ومقالات فى النقد الأدبى (عشرة أجزاء) ونحو رواية عربية.. الخ.. فنجد الناقد البصير الذى يهضم النص ثم يعيد صياغته من جديد، فى أسلوب أدبى راقٍ، ولم يلزم نفسه بالهوامش والإحالات إلى مراجع تنقل عبء الكتاب والقارئ، وفى الوقت نفسه نشعر بثقافة صاحبها، الثقافة التى صقلت ذوقه وحسه الفنى، ونمت ملكته النقدية ، والتى من خلالها استطاع الناقد أن يسبر أغوار النص، ويلج إلى أعماقه ليأتى لنا بالدُّرِّ واللآلئ بعد إبحاره فى أعماق النص.

فعبد الحميد إبراهيم إضافة الى ما سبق- رمز للمفكر والمبدع الأصيل، رمز للناقد الأصيل الذى يعتمد على ذاته، لا على ثوابت ومسلمات المنهج النقدى الذى قد يتكلف فى تطبيقه على النص الأدبى.

إن عمل عبد الحميد إبراهيم النقدى يشبه علم الغوَّاص الذى يتزود بخبراته وإمكاناته فى سبر المجهول والإتيان بالجديد فى كل عمل نقدى يقوم به.

- عصفور ملون فى البيت الكبير
- في ظل شجرة نخيل
- القلب المفتوح

د. عبير سلامة

يعنى غياب البعد الاجتماعى- غالبا- انتماء النص لرؤية رمزية تأخذ فيها الأفكار المجردة غاية أكبر من المؤلف، ويزداد الاهتمام باللغة لتحميلها بقوة إيحائية كافية، وفى البيت الكبير وضحت قصدية الكاتب د. عبد الحميد إبراهيم للبعد الترميزى، حين جعل البيت مقابلا للدنيا أو الأرض (تمتد واجهة البيت طولا من الشرق إلى الغرب. وتمتد أضلاعها عرضا من الشمال إلى الجنوب . يراها القادم من أول الطريق، ويظل صاحبها كأنها الرفيق وحتى تسلمه إلى نهاية الطريق) ص٣.

وبذلك احتوى المفتتح على قدر من المعلومات التى تؤسس لمشاركة مختلفة من القارئ وقراءة واعية لاكتشاف رؤية خاصة أراد المؤلف طرحها دون خفاء، وظل طوال العمل يلح على التذكير بالأصل التاريخى الذى أراد معارضته «البيت الكبير يقوم على قواعد وأركان- عامر بالخلق طوافون- مقام إبراهيم فى المنطقة الوسطى.. الخ».

كان مبرر المؤلف للاختيار التاريخى- إذن- هو معارضته لامعارضة (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ كما سأدلل على ذلك بعد قليل.

تعنى المعارضة- وهى غرض شعرى قديم- محاكاة أصل سابق متميز واتباع نهجه شكلا ومضمونا لمجرد الإعجاب أحيانا وللخروج برؤية ذاتية للموضوع فى أحيان أخرى، وذلك ما أراده د. عبد الحميد وأدركه ببراعة في النهاية رغم عدم دقة المعارضة، والتباسها بالمناقضة أحيانا، أى التعبير عن الجانب الآخر من الموضوع وتبنى وجهة النظر المختلفة مثل قتل أخوة يوسف للذئاب والعودة بأخيهم سالمًا، حادث فداء إسماعيل، خلاف إبراهيم مع النيروز، زواج إبراهيم من هاجر، أمية إبراهيم وروايته للأخبار العجيبة تأليف إسماعيل للكتاب.

إضافة إلى رغبة المؤلفة فى مغايرة الأصل لتحقيق رؤيته ، أظنه أراد الاحتفاظ برغبة القارئ فى المواصلة لأنه صرح بأكثر أسرار عمله منذ البداية وخشى أن يفقد الموضوع بريقه، فتعمد هذه الرؤية المضادة لبعض الأحداث، حتى يظل القارئ منتظرا وسائلا باستمرار ما الذى يريده المؤلف؟!

من أبرز ما ميز البيت الكبير الشكل الفنى القائم على نمط من التقسيم الفصلى والمشهدى أسهم بقوة فى التخلص من مشكلة الإطار الزمنى الممتد فى الرواية ، فالمعهود

أن الفترات الزمنية المهملة أى التى يريد الكاتب تجاوزها لعدم دلالتها أو أضافتها للنص تحدث فى الفراغ بين المشاهد والفصول. وهذا ما فعله المؤلف أولا ثم عمد إلى زمنية روائية محيرة وموهمة بالاختلال؟ فمقدمة الكتاب الذى وضعه إسماعيل وخاتمته تطرحان المدى الزمنى الذى ستمضى فيه الأحداث، ولكننا نفاجأ كثيرا بالخروج من هذا المدى فتصور أننا فى عهد إبراهيم أو إسماعيل اثم نجد السرد يقفز بنا إلى عهد عبد المطلب جد الرسول والرسول نفسه صلى الله عليه وسلم أو يرتد إلى عهد يوسف وأخوته أو مريم أو موسى مع أهله.

هذه الزئبقية الزمنية منحت الرواية تركيبا فنيا عالى القيمة، فقد أشبهت زمنية الأحلام المتحررة من المنطق أو القياس، والجوابة بلا حدود فى فضاء التاريخ ومراحله المختلفة.

لم تتضح الخصائص النفسية للشخصيات واكتفى المؤلف بعرض ملامحها الظاهرية من الخارج، فغابت عنا مشاعرها إلا قليلا عند اليهودية وأحمد الذى كنت أرجو أن يتسثمر المؤلف حلمه بامرأة غامضة؟ لإثراء المستوى الترميزى كأن تكون تلك المرأة هى الهداية- مثلا- أوالحرية أو عودة بيت المقدس.

كما أسهمت غيبة الصراع فى تسطيح الشخصيات، واطراد حركتها فى مسار واحد بلا تغيير وفى أن تكون وجهة النظر فى الرواية أحادية، رغم وجود راويين هما: الراوى الضمنى، والراوى المشارك ولهذا لا أراها- أى البيت الكبير- معارضة لأولاد حارتنا فقد انطلق نجيب محفوظ من التوراة، وانطلق د. عبد الحميد إبراهيم من القرآن الكريم، وفى أولاد حارتنا وضح دور الصراع بين الفلسفة، والعلم والدين ، وفى رواية البيت الكبير غاب ذلك وظهرت فقط قيمة العقيدة فى تجاوز الانهزامية وبلوغ المقاصد، أو كما ورد فى التقديم على غلاف الرواية (أن العوامل الدينية تفعل من المعجزات مالا تستطيعه العوامل الاقتصادية ولا النظريات العادية).

نعم ذلك صحيح، ولكن واقع الحال يفرض حقيقة أن الاقتصاد، أو عوامله ، مؤثر له الهيمنة فى حياة كثير من البشر، وإقناعهم بغير ذلك يستدعى وضعهم فى محك التجربة والصراع والاختيار والشعور بمعجزات الدين.

لم تتميز الشخصيات- إذن - ولكن تميز بناء الشخصيات التى جاءت- وهذه قدرة فنية دقيقة- مزدوجة الدلالة، وأحيانا متعددة، كالمرايا المتجاورة التى تمنح عدداً غير محدود من صورة الشخص الواقف أمامها فالحاج إبراهيم هو الخليل والرسول - صلى الله عليه وسلم -مارية القبطية هاجر ومارية، إسماعيل: إسماعيل والرسول. أحمد: عبد المطلب

والرسول وهذه الازدواجية جاءت من مزج الأحداث التاريخية معا مثلما حدث مع الشخصية الأخيرة، فأحمد كان عبد المطلب لما استخرج الكنز وبنى البيت، وكان محمد الرسول- صلى الله عليه وسلم - حين تزوج من مريم أو مارية، وقام برحلة الإسراء إلى المسجد الأقصى، وهكذا كانت سائر الشخصيات.

وضحت فى البيت الكبير - أيضا- تبادلية فى أنماط الراوى والرواية، التى بدأت من الخارج، ثم انتقلت إلى الداخل على لسان شخصية إسماعيل إبراهيم وعادت للخارج، ثم تحولت على لسان أحمد إسماعيل، وهذا التبادل رسم الأسلوب بحيوية متغيرة خففت من تأثير سيطرة وجهة النظر الأحادية، يضاف إلى ذلك عدم إثقال الأسلوب بالوصف، واستخدام اللغة الواضحة حتى تلك الألفاظ البعيدة عن الاستخدام اللغوى، وضعها الكاتب فى سياق سهل قريب خاصة مع وضوح الحس الشعبى فى استخدام اللهجة العامية والأغنيات، ومخاطبة الراوى للقارئ، وإقحام السواد فى بعض الأساليب اتباعًا لنهج الرواية الشعبية (انظر ص: ٣، ٨، ٩، ١٩، ٢٨، ٢٩، الخ).

كان فضل «ليلة الإسراء» من أجمل فصول الرواية ، وأكثرها ارتباطا بالعصر والتاريخ معا من جهة الإشارة لليهود والمسجد الأقصى ثم استعارة أحداث عام الفيل وليلة الإسراء للتعبير عن حلم الراوى، إضافة إلى ذكر قصة «بابانويل» وتوزيعه لهدايا عيد الميلاد، وكنت أفضل ألا يستخدمها المؤلف ، لما فيها من خروج على السياق العربى الإسلامى، وإيجاد خفى- غير مقصود بالضرورة - بأن تجاوز السلبية والانهزام لاسترداد المسجد الأقصى- قد لا يأتى إلا هدية من الغرب الأوروبى أو الأمريكى.

وكانت النهاية أو هامش الكسيح الذى طار) أعظم ما فى الرواية على الإطلاق، فمنها بدأت تتفتح الأسرار، إنها القيامة ببساطة أو لحظة المكاشفة السرمدية، حيث يرى المرء أباه وأمه وزوجه وبنيه وسائر نسله ومن سيتعاقبون، وتتكشف له الحجب فيرى ملائكة البيت المعمور، وأرواح الأطهار الصالحين فى مقام أنحاء الحدود واختفاء قوانين البشر ليحل محلها منطق المعجزات فيطير الكسيح ويبرأ الأكمه والأبرص ويحيا الموتى، هنا يأتى ما أسميه أنا مقام الأخذ بقوة ، حيث تتفتح أقفال القلوب، ويبدد شكها لترى بعين اليقين خروج إبراهيم من النار سليمًا، ومائدة عيسى، وإسراء محمد، إنه الإيمان الذى يصنع المعجزات ، لم يبق إلا أن نصدق إمكانية حدوثها حتى تتحقق رؤيا أحمد اسماعيل وإسراء العصرالجديد إلى المسجد الأقصى لأداء صلاة الشكر فيه.

فى مجموعة البيت الكبير قصص قصيرة تؤكد أشكالها المختلفة أن التجريب لابد أن

يكون مرحلة فى عمر الكاتب تأتى بعد مروره بأشكال الإبداع المعهودة فى عصره، واستيعابه لما فى التراث من أشكال مقاربة ،وأظن د. عبد الحميد إبراهيم يحاول التجريب تحت وطأة الشعور بضرورة الالتزام بحدود القصة لذلك جاءت مختلطة بالخبر الأدبى، الخاطرة الذاتية، الحوار الفلسفى، وكثرت فيها الآيات القرآنية، والأحاديث، وأعلام الأدب من مصريين مثل: طه حسن، العقاد، شوقى، يحيى حقى، أمل دنقل، وغربيين مثل: ماركس، فاوست، كافكا، صمويل بيكيت، مما يجعلنا نرى فيها هما واحدا مسيطرا تمثل فى الصراع بين: الدين والدنيا، العلم والإبداع، الأصالة واتباعية الغرب أو التقليد، ثم قادت حيرة الراوى بين هذه الثنائيات المختلفة إلى لون من الصراع الدرامى جعل المجموعة تبدو وكأنها لقطات متنوعة من رواية واحدة خاصة مع تكرار تلك المحاورات الثقافية بين رجل وامرأة غير محددين بوصف أو أسماء وكانت المرأة الخفية مكسبًا جديدًا غنمناه لصورة المرأة حين صورها د. عبد الحميد مشاركا ثقافيا بحضور فكرى متميز لا يقل تفتحا واستنارة عن محاورها الرجل.

فى المجموعة قصة قصيرة لا تتجاوز نصف صفحة ، أراها من أجمل ما فى الكتاب، فقد أعطتنا ما نريده فى قصة: لقطة مقربة بتركيز شديد، لحظة تختصر حياة كاملة، لحطة سلوك تكشف سمات الشخصية كلها لقد مزق الأستاذ محاضرته عن الإبداع وبواعثه بعد أن رأى تحققا مثاليا لأفكاره فى إبداع الخالق عبر عصفور ملون يغرد على غصن. د. عبد الحميد إبراهيم فى هذه المجموعة هو هذا الاستاذ بعينه ولكن قبل أن يمزق محاضرته التى كتبها بقلم الأستاذ العالم وفكره النظرى الذى لم يجد تحققه الكامل فى خبرات الواقع الحميم وتجاربه فى البيت الكبير.

فى ظل شجرة نخيل

إنها حقا كشجرة كما جاء فى تحديد هوية جماعة التأصيل الأدبى والفكرى التى أنشأها عدد من خيرة المثقفين المتخصصين ويشرف عليها الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم تلك الجماعة التى تتبنى اتجاها حداثيا خاصا ينهض على جذور تراثية تحمل سمات الماضى العربى الإسلامى الذى استوعب إنجازات الحضارات الأخرى وأضاف إليها خصوصيته العقلية والعملية ورؤيته الحميمة للوجود كله ، وليس كل الماضى تراثا ففى الماضى يتجاور الثابت والمتغير، والتراث يستدعى ثابتا ووجودا حيا مؤثرا تتلقاه الجماعات المتوالية دون اختلاف جوهرى كبير. ليست تلك الجماعة- إذن- كالنبات الذى يطفو فوق سطح الماء توجهه التيارات حسبما تشاء، ولا كالخفافيش التى تعيش فى كهوف فاسدة الهواء، كما ورد فى توصيفهم الدقيق لمنطلقات الجماعة، إنها شجرة نخيل أصلها ثابت عنيد وفرعها لآفاق لا نهائية طموح.

بدأ العدد الجديد بعد الافتتاحية بحوار مع البروفيسور المصرى الأمريكى «إيهاب حسن» ورغم غياب التعريف الابتدائى ببعض من سيرة الشخصية، وإنجازاتها-كان المحاور د. وجدى زيد ندًا ذكيا استطاع أن يقربنا من روح هذا المفكر الذى يساء فهمه، ويراه البعض مهووسا لمجرد قيامه بمغامرة التجريب وتحمله تبعة الاستمرارية والتواصل من خلال هواية التغيير.

وتعرض الحوار لبعض هموم البداية والصلة بالجذور، رأيه فى السياسة والانتماء والتاريخ والدين، رؤيته لمصر وأمريكا وكيفية نجاح الأمم والشعوب، بعض ملامح خطابه النقدى وتقديره- رغم طليعيته - للأصول، ثم أركان نظريته فى التغيير كما ظهرت فى كتابه «منعطف ما بعد الحداثة».

وفى العدد حوار آخر مع الدكتور ناصر الدين الأسد، كشف عن نظرته للثقافة العربية المعاصرة، والفكر الغربى والتراث. كما أشار إلى دوافعه لتأليف كتابه الأشهر «مصادر الشعر الجاهلى» وكيفية استقبال طه حسين له، ثم رأيه فى أفكار الدكتور طه حسين التى لم تنل ما تستحقه من دراسة وتحليل، لانشغال معاصريه بتفنيدها، ولعدم وجود امتداد فكرى له من خلال تلاميذه وقد شبهه فى هذا بالإمام الليث بن سعد الذى لم ينهض

تلاميذه بفكره، فوقف مذهبه عند شخصه ولم يكتسب أتباعا.

وجاءت قضية العدد ساخنة بجرأة الدكتور عبد الحميد إبراهيم وصراحته المعهودة عن صيانة الموهبة الأدبية من إغراء المصالح الوقتية ووهم الذكاء الاجتماعي، الذى يبدد طاقات الأديب الإبداعية فيما لا جدوى حقيقية منه، واستشهد لذلك بمثالية حاضرين، أولهما : الكاتب الكبير نجيب محفوظ الذى هرب بموهبته من الناس والإعلام، واحتفى بكل ما ينميها بعيدا عن مغريات المنصب والمال والثاني: الروائى جمال الغيطاني بوصفه مثالا نقيضا اختاره الدكتور عبد الحميد يدافع من حرصه الشديد على عدم تبدد موهبته التى كان أول من لفت الأنظار إليها فى الستينيات، وقد ناقش فى هذه القضية التى أعطاهاعنوان: العبث بالتأصيل- روايتى الغيطاني: الزينى بركات، والتجليات، وكان رأيه أن مفهوم (التناص) فى الرواية الأولى سلبى وناقص محدود مفتقد للرؤية التاريخية الممتدة، وأن الانفصال الحاد بين الشكل والمضمون فى رواية التجليات قد أصابها فى مقتل، فقد قامت على شكل الرحلة إلى السموات الذى لجأ إليه الصوفية والفلاسفة لتعميله بمضامين فكرية وقضايا كبيرة ، وجرده الغيطانى من قيمته لما أخضعه لرواية أحداث يومية عارضة أحاطت بهموم شخصية موقوتة لما أخضعه لرواية أحداث يومية عارضة أحاطت بهموم شخصية موقوتة لا تتناسب مع الشكل النورانى الشفاف، وتتضاءل كثيرا أمام حدوده الرحيبة.

اشتمل العدد أيضا على دراسة مقارنة لبعض شعر أبى العلاء المعرى و ت. س. اليوت، ورصد لحاكاة عبرية فى العصر الأندلسى لقصيدة ابن سينا العينية فى هبوط النفس واتصالها بالجسد ثم فرحتهاعند مفارقة البدن، ودراسة قيمة فى التذوق الفنى للدكتورة حكمت بركات تناولت عناصر الفن القبطي، وسماته المتميزة من خلال العمارة، النقش البارز، المنسوجات المزخرفة ، التصوير، الأيقونات والمعادن.

وتناثرت فى العدد قصص قصيرة لكل من : د. مرعى مدكور، د. هشام قاسم، محمد ثابت، فتحى سند، د. عبد الحميد إسماعيل، وقصائد لكل من: أحمد سويلم، عبد المنعم عواد، د. فاروق دربالة ونوال مهنى.

وتضمن العدد رسالة إلى الدكتور طه حسين من صعيدى غيور لم يذكر اسمه ورسالة أخرى من طه حسين إلى د. محمد مندور، وعدة مقالات منها ما كتبه د. ماهرى شفيق فريد عن شاعر النظر إلى الداخل محمد مصطفى بدوى ، ورآه الكاتب شاعرا فى المقام الأول ناقدا ومترجما وباحثا بالتبعية، ونسب نمط كتابته إلى ما أسماه بالحداثة الكلاسيكية

، وتعنى مغامرة فنية حقيقية تمتزج بأصول تقليدية وحساسية خاصة لتكوين إيقاع موسيقى غير مسبوق، واشتمل الموضوع على قائمة بأهم إصدارات محمد مصطفى بدوى باللغتين العربية والإنجليزية ، وبيليوجرافيا مختارة لمقالاته وترجماته التى لم تجمع بعد فى كتب، وأخيرا كتابات صدرت بالعربية وتناولت فكره ومنهجه النقدى.

أما ندوة العدد فقد دارت حول الحداثة ونقادها، واستضافت فى الجزء الأول د. عبد العزيز حمودة وكتابه (المرايا المحدبة) وفى الجزء الثانى د. جابر عصفور وكتابه (نظريات معاصرة) وقد بدت الندوة غريبة إلى حد ما وسط سياق منتظم لبعدها الزمنى- يوليو وأغسطس ١٩٩٨- وإن كان السبب فى ذلك أن المجلة مازالت غير دورية ، ورغم كثرة الأخطاء الطباعية التى أخذت شيئا من رونق الزى الأنيق- تميزت موضوعات المجلة بفكر ظليل ومنهج رحب يحتوى الآخرين، مما يجعل التأصيل واحة معرفة نحتاجها بشدة مع سطوة ثقافة الهجير.

القلب المفتوح

تقديم..

تتعدد المدخلات النصية الحديثة فى روافد متنوعة لإثراء الرؤية النقدية، وهذا البحث محاولة قد تسهم فى ذلك الإثراء ، من خلال دراسة التشكيل الروائى للسيرة الذاتية القائمة على بناء مشهدى، ودراسة دور المشهد فى نحو الخطاب، والتخلص من معوقات التشكيل، تطبيقا على كتاب (شواهد ومشاهد) للدكتور عبد الحميد إبراهيم.

ورغم صعوبة تحديد منهج خالص التزمت به الباحثة يمكن القول إن التحليل- وفقا لمنظور واقعي- وكان الممارسة المنهجية التى سادت البحث.

السيرة الأدبية نوع أدبى شديد الإنسانية وحميمة القرب من نفوس القراء الذين يقبلون عليها بأكثر مما يقبلون على الرواية، رغم أنها قد تبنى على سيرة مؤلفها، ولكن فى السيرة التى تتناول حياة كاتبها- أو أكثرها- نعلم أننا نطلع على حقائق حياة، قد لا تكون كاملة، ولكنها أكثر صدقا وإقناعا من المتخيل الروائى، وأكثر إمتاعا عند استعارة شكله الفضفاض بإمكاناته الفنية الكبيرة، وتسخيرها لحمل تباريح بوح القلب المفتوح للكون والآخرين.

ولتبث السيرة بأنواع أخرى من الكتابة التى تقصد لحكاية أشياء عن النفس، أوعرض تاريخها من وجهة نظر خاصة تراها متفردة ومستحقة للامتداد الزمنى، والبقاء من هذه الأنواع:

اليوميات: وهى كتابة رتيبة ، تتخذ نمطا ثابتا بغرض الاحتفاظ بمعالم كلية لبعض الأحداث أو المشاعر التى تعترض يوم الكاتب.

المذكرات: وتأتى فى مرحلة عمرية متقدمة، وتكون أكثر انفتاحًا من اليوميات وتعتمد

عليها لصعوبة تذكر تفصيلات الحياة الصغيرة فى الشيخوخة.

أما السيرة فهى كتابة أكثر إبداعا، تنظيمها من اليوميات والمذكرات، وتعتمد عليها مع شيء من التغيير المتعمد، والتجاوز عن المألوف المتشابه مع مثيله فى حياة الآخرين، وانتقاء المختلف الذى يبرر الاهتمام بتلك الحياة، وإبرازها على نحو خاص.

لا يمكن فصل كتابة الأديب فى حياته ذاتها ، هناك شخصيات مبتكرة بشكل كامل، قد خلقها الكاتب وهو مستغرق فى تفكيره الحالم «١» وشخصيات استلهمها من نماذج واقعية مباشرة أو بشكل غير مباشر، وشخصيات نبعت من مجرد ملمح صغير فى شخصية حقيقية، وفى كل الأحوال يستقى المؤلف كثيرا من معالم وتفاصيل عالمه الروائى من حياته الخاصة ، خاصة من الرواية الأولى التى تكاد أن تكون سيرة ذاتية، السيرة- على هذا- كالرواية إبداع، فكاتبها ينطلق من الدوافع ذاتها، ويعانى من الحاجة إلى إرضاء ذاته بعملية الكتابة نفسها، ويطمح من خلال فنية الكتابة وتقنياتها الخاصة إلى ابداع حياة متكاملة تستحق أن تروى، الفرق أنه يقدم حياته هو، لا حياة متخيلة مثلما يفعل الروائى. «إن قيمة السيرة تكمن فى دقة وجدة الحقائق الواقعية التى تكشفها.. وقيمة الرواية فى الكشف عن الاحتمالات السابقة غير المرئية للوجود ذاته، وبكلمات أخرى تعرى الرواية ماهو مخبأ فى كل منا «٢» وفى السيرة يزداد الإلحاح على طلب التجربة الإنسانية، والخبرات الحياتية التى لم يمارسها القارئ فنجده يكتفى بضاعة الاطلاع عليها فى حياة الآخرين. ومعرفتها كاملة بنتائجها دون الإضرار إلى خوض غمار ويلاتها.

تواجه السيرة الذاتية بنظرة تراها «متهمة من حيث هى أثر أدبى بتحريف الحقيقة المعيشة، بصرف النظر عن سائر عوامل التشويه، ولذلك تظل الحقيقة قضية زائفة «٣».

ويعتبر كاتب السيرة شخصا يتربح بأسرار حياته وتعرية نفسه وأهله أمام الآخرين ومهما حاول أن يكون موضوعيا أو حياديا، فلن يكون صادقا، ولن يذكر الحقيقة كاملة، بل سنجدها تزيف وتحرف وتخفى تحت وطأة المحاذير الاجتماعية والقيود النفسية وبعيدا عن

ذلك الاتهام. سنجد- عند التحقيق- أن السيرة الذاتية تخضع لمنطق انتقائي صرف، يفرضه- أحيانا- نسيان بعض الأحداث، أو تفاصيلها- خاصة مع عدم الاستعانة بيوميات- أو تجاوزها عمدا خوفا من آخرين تسيء إليهم، أو حماية للذات والمقربين أو لمجرد أنهالا تمنح الكاتب الهالة البراقة التي ما كتب السيرة إلا ليحيط بها نفسه، وبذلك توجد «استحالة في إعادة العثور على الماضي، وهناك استحالة في عدم تحريفه بطريقة لا إرادية وأخيرا هناك استحالة في عدم تحريفه بطريقة إرادية هذه- إذن بعض العقبات التي تجعلنا نخشى أن تكون السيرة الذاتية الحقيقية لا يمكن أن تكتب على الإطلاق «٤».

السيرة الذاتية رواية إنسان لا يستطيع سواه أن يقدمها على هذا النحو من الدقة والصدق وإن كان مقيدا بما سلف، وهي كالتاريخ لا تتكررولا تعيد نفسها أبدا وإن تشابهت بعض السيرة كما تتشابه بعض المواقف التاريخية إلا أنها لا يمكن أن تتكرر بنفس السمت والأسلوب، بل إنها لتفوق التاريخ في هذا وبقدر ما تختلف أشكال الإنسان وصوره بقدر ما تختلف السير حتى وإن عملت في ميدان واحد من ميادين الحياة وفي زمان ومكان واحدين «٥».

وتوجد في السيرة الذاتية إشكالية مؤداها اختلاف وجهة النظر بين الراوي وبطل السيرة، فتفسير الأحداث يتغير والنظرة إلى أزياء تأخذ أبعادا أخرى تتفق مع التكوين الثقافي والفكري للراوي الذي وصل إلى حد معين من الخبرة والنضج. فكيف يوجه الراوي المكتمل في لحظته الآتية- بطل السيرة الذي كان في مرحلته التاريخية متغيرا ينمو مع الزمن ؟!.

لم يستطع كاتب النجاة من هذا المأزق ومهما حاول التجرد للحياد والتوحد بتكوين اللحظة المستعادة، فلن يتمكن من مقاومة إغراء التحليل، وتفسير الدوافع ، وتبرير الاتجاهات خاصة مع اعتماد السيرة الذاتية على منطق التذكر، والذاكرة «تعقلن الأياء» إنها تبتكر بعد وقوع الأحداث- المشاعر أو الأفكار التي كان يمكن أن تكون سببا لهذه

الأحداث مع أنها فى الحقيقة مخترعة من خلالنا بعد وقوع الأحداث التى هى فى ذاتها حصاد المصادفة «٦».

مادامت السيرة تنهض فنيا على التذكر، ويعنى استعادة الماضى بالصورة التى وقع عليها عن طرايق الارتداد- فهى تقوم كذلك على التخيل، لأنه يعنى تنظيم خبرات إنسانية سابقة- بالارتداد والتصور معا- فى صورة لم يعهدها المرء من قبل، مما يؤكد تدخل الكاتب بالتغيير والإبداع، وهنا يبطل العقد الضمنى مع القارئ الذى يسعى الكاتب لإيهامه بأن ما يحكى هو الحقيقة موثقة ورغم سقوط العقد والإيهام يظل القارئ حريصا على السيرة مقبلا عليها لرغبته الشديدة فى معرفة الآخرين بسلبياتهم قبل إيجابياتهم، ربما ليزداد معرفة بنفسه إذا وازنها مع غيره ، وثقة بأفضليته إزاء شرور الآخرين، قدراته إزاء عجزهم، طموحه وصموده إزاء خمولهم واستسلامهم للمعوقات، أو على النقيض من ذلك، إذا كان أبطال السير الذاتية خيرين، طموحين، صامدين، فإنهم يأخذون القارئ ، إلى بداية الطريق، ربما لهذا جاء تميز كتاب «شواهد ومشاهد» للدكتور عبد الحميد إبراهيم، بكل ما اختلج به قلبه من أحاسيس وعواطف، وما اعتور عقله من ذكاء جامح، وكان لاختياره التصوير بجوانب من حياته الشخصية ، ووافية التعبير عن تحولاتها وتطورها حتى بلوغ غايتها.

(شواهد ومشاهد) سيرة ذاتية روائية، تفردت بسمات نوعها ، ثم تداخلت باطمئنان مبدع مع النوع الروائى، مستمدة من رحابته واستقراره- إلى حد ما- قوة وثقة تدعم وجودها الضعيف فى تاريخ الإبداع العربى، وقد تم بناؤها على خمسة شواهد تتفاوت حجما وطولا مقسمة إلى مشاهد عامة احتوت بدورهاعلى مشاهد جزئية مرقمة فإذا قمنا بتحويل هذه الشواهد إلى مخطط بيانى فستمنح شكلا غيرمنتظم الارتفاعات ينحدر من أعلى إلى أسفل، متجها من علو وانفتاح إلى انغلاق تام، مما يناقض مسار حياة الراوى التى انطلقت من الاخمول وقيود المكان البعيد إلى نشاط وسعى لمكانة وتأثير، ويناقض-

أيضا- اتجاه تطور وعى بطل السيرة الذى كان محدود الأفق، تشكل العواطف والانفعالات الوقتية أفكاره، ونظرته للآخرين والأشياء، ثم اتسعت دائرة علاقاته، وانفتح أفق خبراته وتجاربه، فازداد وعيه نموا، واتخذ طابعا إنسانيا رحبا، وفى الوقت نفسه، يتسق تشكيل بناء السيرة مع الحالة الشعورية العامة التى سادتها ، فقد بدأ البطل بمشاعر متفتحة متمردة متطلعة للتواصل، والامتداد ثم انتهى بضيق وإحباط ويأس مبين.

أضافت إلى ما سبق من معان ودلالات عامة يمنحها مجمل تشكيل المشاهد، يطرح المشهد الروائى فى (شواهد ومشاهد) دلالات أخرى مؤثرة تعبر عن القيمة الفنية لكل من عناصره البنائية فهو- المشهد- يتم فى مكان ما داخل إطار زمنى معين- أو غير معين- وتقوم به عدة شخصيات ، تتناول حدثا- أو عدة أحداث- وتستخدم فيه أساليب لغوية مختلفة يحكم تباينها مجموعة الملامح المتميزة لكل من العناصر السالفة.

وتؤكد الدراسات النفسية المتعلقة بالإبداع أن لتقسيم النص الأدبى دور كبير فى نمو الخطاب، وتحديد اتجاهه إلى الأمام فى مسارات واضحة لا تشتت تركيز المبدع، وطاقته فى الفرعيات أو الهامشيات غير الدالة، ففى الرواية الجيدة يشارك المشهد فى تحقيق النمو المترابط للخطاب، حين يتم تأسيسه تحت عناية النظرة الكلية للعمل، التى تراه مجموعا وتفاصيل فى آن واحد، فيبذر المبدع فى كل مشهد معلومات يمكن تنميتها فى المشاهد التالية، وهكذا يستدعى المشهد غيره، ويتصل بسابقه واللاحق فى نسيج موحد، متسق ويطلق د. مصرى حنورة على ذلك البذل (بذل الجهد فى كل اتجاه) ويرى أنه يجعل المؤلف يقظ الذهن دائمًا ، ومتواصل الإنتاج مادام لا يتبع اتجاها واحدا يؤدى إلى إجهاده نفسيا، ومن ثم توقفه عن العمل «٧».

يوفر التقسيم إلى مشاهد- إذن - شعورا بالإنجاز من جانب، وقدره على التحكم فى بناء الخطاب من جانب آخر لأن قيام العمل على مشاهد منفصلة ظاهريا يتيح إمكانية الحذف والإضافة بلا حدود، وينوع أشكال السرد، ويحتويها جميعا بصورة تنتج دلالات قد

يعجز السياق المتصل عن منحها.

وقد تمكن الكاتب د. عبد الحميد إبراهيم فى (الشواهد ومشاهد)- عن طريق المشهد- من التخلص من معوقات التشكيل الروائى لسيرته، والمشكلات التى نشأت عن التعامل مع عناصر البناء الفنى، كالزمن على سبيل المثال، وهو- الزمن- ظاهرة مجردة غير ملموسة إلا بظواهرها أو نتائجها، ومن ثم فهو يقتضى نمطًا خاصا من التعامل معه، للإستفادة من تزثيراته فى النص، ففى الواقع يمضى الزمن إلى الأمام دائما، وتتاعقب الأحداث بتوالٍ لا ينقطع ، ولكن المبدع يملك حرية قطع ذلك التوالى، ومخالفة الترتيب الطبيعى للزمن باستغلال خاصيتى الارتداد والاستباق، وهى حرية مقيدة- مع ذلك- بالحدوى الفنية التى تعود على النص من تلك المخالفة ومقيدة – كذلك- بانسجام النص، وعدم اضطراب فهمه من قبل المتلقى إذا اختلطت الحدود، وفقد القارئ القدرة على متابعة نمو الأحداث، وتطورها الدرامى، وذلك ما يطلق عليه (الإخفاق) «٨» أو تعثر التواصل بين المبدع والمتلقى ، نتيجة التشويش على محاولات القارئ متابعة خط سردى منتظم الزمنية حتى إن تخللته فترات عودة للماضى ، أو استشراف للمستقبل.

استطاع الكاتب عن طريق المشاهد التجول فى فضاءات زمنية مختلفة والبدء من أية لحظة ، ثم المضى إلى الأمام فى نسق تصاعدى، أو العودة إلى الوراء بالارتداد والتذكر والربط، أو الثبوت عند لحظة الكتابة، فقد وردت- على سبيل المثال- ذكرى الضيق بكتب الفقه وإحراقها فى (ص٢٧) ثم حكى الراوى عن تحوله إلى شيخ يقبل الناس يده، ويقدمونه للصلاة فى (ص٣٩) ثم ذكر فى (ص٤١) ثورته على الحاج سعدى ، لأنه ناداه بلقب شيخ، إذن لم يمض الزمن على وتيرة منتظمة ، بل اختلف معتمدا على ما يثير الذاكرة، ويدفعها للتوقف عند فترة ما ، مثل الارتداد فى (ص٨٥) بسبب وسيط مثير هو ذلك الشبه بين شخصيتى العقاد، والحاج سعدى، وقد ظهرت هذه السمة بوضوح عند الحديث عن اكتشاف مسرات عالم القراءة ، حين استطرد الراوى بنقلات سريعة إلى زمن

سافر فيه إلى القاهرة، لندن ، باريس، أمستردام، نيروبى، الصين، وكل هذه الرحلات تمت فى أوقات مختلفة ، فالنقلات هنا مغايرة للسياق الزمنى، ولكنها متفقة تماما مع منطق الذكرى، والموضوع الذى يطرح الدهشة للفروق بين تصورات الخيال، وحدود الواقع، ثم ما يبقى فى النفس من المكان، وتفاصيله بعد سنوات.

وتمكن الكاتب أيضا باستخدام المشاهد من معالجة مشكلة الفراغات الزمنية أوما تسميه سيزا قاسم (الثغرة) (٩) فوجود فواصل بين المشاهد يعنى مرور الزمن قد يشار إليه تلميحا، أو يفهم من السياق بلاتحديد، ولم يظهره الراوى، لعدم حدوث ماله دلاله على المروى فيه، فالذى اختاره الراوى ، لعدم حدوث ماله دلالة على المروى فيه، فالذى اختاره الراوى فى (الشواهد ومشاهد) هذه مراحل عمره المرصود، مجرد لمحات خاطفة، تسعى لتأكيد معان محددة، ولو كان قد توقف لاستيفاء مرحلة الطفولة بمفردها، لما كفته مجلدات، لأن الأحداث كثيرة، وتداعياتها مستمرة، فالاختيار هنا إذن ضرورة لا بديل عنها.

ويمنح التقسيم إلى مشاهد شعورا بسرعة تتابع الوقائع، مثلما يوحى السرد المتصل بالثقل والرتابة وييسر على المبدع تنمية الحبكة للإيهام بالواقع، أو لترسيخ رؤية كلية تنشأ عن النمو المستقبل لوعى الشخصيات أو بنية الأحداث، خاصة إذا اكتشفنا أن بعض المشاهد تتماسك لتطوير حدث ما رغم تباعدها فى النص، أو أن مشاهد بعينها تطرح رؤية محددة يمكن استخلاصها من مواقف متعددة لشخصية ما، أو ظهورخاص لها يبرزها على نحو مقصود، مثل ذلك الظهور الخاطف المتكرر لشخصية الزوجة من خلال حوارات قصيرة تتناول بعض أحداث السيرة وتعلق عليها، مثل الحديث عن حلم الأميرة فوزية (ص٤٣) وإشارتها إلى وضع الراوى الحواجز أمام نبع عطائه (ص٥٩) تم مشاركتها فى الحوار (ص٩٥) الذى كشف بعضا من سمات شخصية الراوى المعذب بهاجس المعرفة والحوار عن ظاهر الحضارة وباطنها (ص١٠٤) فهذه الحوارات قد تم توزيعها على مشاهد متفرقة ، دون مراعاة تنظيمها فى سياق زمنى مترابط مع اتجاه الأحداث، ومع ذلك فهى

تنص– عند النظر إليها مجتمعة– وجودا مكتملا لشخصية تلك المرأة المثقفة الواعية، المشاركة للراوى بتفهم عال.

وكان أهم ما أبرزه تقسيم المشاهد، أن بعضها تآزر ليعبر عن الرغبة فى إبراز الذات ، وجعلها محط أنظار الجميع يقول الراوى (ص٢٤) كانت أمنيته أن تكون له ساعة يد، لا لكى يعرف بها الوقت، فهذا لا يهم فى قريته، ولكن لكى يضعها فى يده، ويتباهى ببريقها المعدنى وعقاربها النطاطة، وحبة الجوافة التى وردت فى أول أجزاء المشهد الأول ولم تمتد لها يد الصغير، أن أمه لم تعطها له من تلقاء نفسها، لم تكن مجرد حبة جوافة ، لقد توالى ظهورها فى عدة مشاهد، حتى جاءته طواعية مع أشياء أخرى كثيرة عندما عرف سر استقطاب قلوب الآخرين واهتمامهم، لقد حفظ القرآن الكريم ولم يكتف بشهادات الأزهر، وقرأ فى كتب الأدب، وتعلم الإنجليزية وهو فى كل ذلك حريص على أن يكون الأول دائما حتى يشار إليه بالبنان، وحتى يرى الإعجاب فى عين أمه ويرى يدها وهى تمتد إليه بحبة من الجوافة ص٣٩.

أشارت تلك الحبة بإلحاح إلى الحاجة الشديدة لاهتمام الآخرين وعطفهم وتحول تلك الحاجة إلى هاجس يدفع بإصرار إلى التفرد والتميز والاختلاف.

للتقسيم إلى مشاهد– إذ – إمكانات عظيمة ، أفلح الكاتب فى الاستفادة القصوى منها، إلا فى مواضع قليلة منها: حين أفلت من يده زمام الحبكات الجزئية فى النص، خاصة فى المشهد الثالث من الشاهد الثالث، فقد بدا وكأنه مقتطفات غير مترابطة، كتبت فى أوقات متفرقة، ثم جمعت فى هذا المشهد كيفما اتفق، دون اعتبار لهدف معين مما أدى إلى تفكك البناء العام للمشهد واضطرابه، ورسخ الشعور بسيادة روح عبثية لا تبالى بشىء خاصة مع وجود وحدة رابطة متكررة منذ الجزء السادس فى المشهد وهى ذكر الخالة جليلة وسط سياقات لا تستدعيها ، مثلما يلى:

يعرفون الشعور بأنه دفقات متغيرة ومتقطعة وإذا تكررت فقد الإنسان الشعور، ولم يعد

هناك تفكير، وخالتى اسمها جليلة وزوجها عويضة وابنها حسين (ص١٣١).

خالتى اسمها جليلة، وزوجهاعويضة، وابنها حسين أما المازنى فقد سمى نفسه إبراهيم الكاتب، وأخذ ينتقل فى فنادق الأقصر» ص١٣٣.

«الحداد أشعل النار فى نفسه والكاهن يحرق البخور فى المعبد، ويحيى الطاهر مات قبل الأوان وخالتى اسمهاجليلة» ص١٣٥.

«وطارت رقبة ابن سيرين وخالتى اسمها جليلة وزوجها عويضة وابنها حسين وأحب جبنة البقرة الضاحكة وأقرأ كافوريات المتنبىء، وألعن زمنى » ص١٤٠.

لقد طغى على هذا المشهد حس مأسوى بغلبة الفوضى والتناقضات، وشعور غامر باللاقيمة والأسى الفاجع لما آل إليه أمر الناس، والأدباء خاصة ،ولكن التعبير عن هذا الإحساس جاء مضطربا لعدم العناية بتكوين المشهد على نحو أكثر تماسكا.

إن أفراد عدة مشاهد لكل مستوى زمنى يمنح فرصة كبيرة للإيهام بالواقع، ودقة التعبير عنه، كما إن استئثار التجارب المختلفة بمشاهد مستقلة مترابطة ، يمنحها مدى كافيا تنضج فيه منمية دلالتها الخاصة ،فمن العلاقات التى بترت دون إشباع العلاقة بالأخ غير الشقيق (ص٢٤) وسائر الأخوة الذين اقتصر ظهورهم على مجرد ذكر الأسماء وعلاقات: الزواج (٥٤) الحب (ص١٢٥) والصلة بتيار العبث-(ص٩٦)

لاتأتى المشاهد فى النص الأدبى الناجح عفوا، بل تكمن خلف تكوينها أولا، ثم ورودها فى موضع محدد من الشكل الروائى -حكمة خاصة لهدف محدد سلفا، بحيث يمكن القول إن الفهم الصحيح للمشهد يؤدى يقينا إلى فهم العمل بأكمله،ونجاح تفسيره.

وعند دراسة المشهد ينبغى وصف محتواه. وتحليله: لفهم أنواع حركة الشخصيات، ومغزى العبارات ، والألفاظ المشحونة بإيحاءات توجه ذهن القارئ، للمعنى المقصود.

وتمثل خلفية المشهد وسيلة مهمة لتحديد انفعالات المتلقى إزاء الوقائع، وردود أفعال الشخصيات تجاهها، وأبرز ما يعين على معرفة تلك الخلفية، بحث الدارس عن الحدث

ومكان وقوعه وزمنه، حركة الشخصية المنفعلة بتلك العناصر اتفاق الحدث ومكان وقوعه وزمنه حركة الشخصية المنفلعة بتلك العناصر اتفاق الحدث مع غيره من الأحداث، ومنطقية التداعيات التى نشأت عنه بعد ذلك، مثل المشهد الأهم فى السيرة، وهو أول مشاهدها ، فالحدث فيه: غفلة الأم عن أن تمد يدها لصغيرها عبد الحميد بحبة جوافة ، ربما وزعتهاعلى إخوته وأخواته، تألم الصغير من هذا الإهمال لوجوده ، وربطه فى الحال بقلة حظه من الحب والرعاية، فظل يتعذب به حتى جن الليل عليه بمفرده و «أمه تنام فى الطرف الآخر ولما استيقظت على صوت نشيجه، سألته: فأجاب منتظرا كلمة حانية تبدد ظنونه، ووحشة احتياجه المضنى للعطف ولكنها ببساطة قاسية طلبت منه أن يمد يده، ويتناول واحدة (ص٩) لم تمتد يده، ولم ينم حتى الصباح لقد تداعت من هذا الحدث أحداث متوالية، ارتبطت بخلفيته– التى أوحى بها المشهد– بمنطقية واستاق، وقادت لصياغة تلك الرؤية التى حددت هدف حياة، ودلالة سيرة.

فى النصوص الواقعية يحتفل الكتاب بتفاصيل الحياة اليومية، وسلوك الشخصيات المعتاد والمتوقع، كما يهتمون بتمييز دور المكان والزمان لا بوصفهما إطارين للحدث الروائى، ومواقف الشخصيات فحسب، بل باعتبارهما منتجين لدلالة خاصة ترتبط بالدلالة الكلية الكامنة فى الخطاب كله.

وتتعلق دلالة المكان فى المشهد بمعالمه، وتأثيراته التى يمكن استثمارها لفهم الشخصيات والتجربة الإنسانية التى تطرحها، فالإنسان كائن مكانى، يلتصق بالأرض، والبيوت والطرقات، والمبدع يميل كثيرا لاتخاذ موقف معين إزاء المكان، معبرا بذلك الموقف عن طبيعة العلاقات السائدة فيه وتناقضاته وقد دارت وقائع «شواهد ومشاهد» فى مدى مكانى حدوده.

قرية ازينية بالأقصر، ومدينة القاهرة، مرورا بمدينتى المنيا، ولندن، وبعض المدن العالمية الأخرى التى لم يبرز لها دور واضح.

تميزت القرية بمكانة واضحة فى الإبداع المصرى، لإكثار الكتاب من اتخاذهامحورا لرؤيتهم الفنية للواقع، عارضين من خلال تصوير صراع الحياة فيهامواقفهم تجاه تغيراتها الاجتماعية، وتحولات القيم فيها.

وفى (شواهد ومشاهد) وجدت إشارات وافية فى التعبير عن روح المكان مثل:

فى الماء يتجمع الأهل حول نار الكانون يشوون الذرة، ويمصون القصب، ويتندرون بالحكايات والنكات ويضحكون» ص١٠.

- «اجتمعت النسوة من بنات خالته فى ذلك المنزل الضيق، الوقت بين الظلام والنور وقد انعكست ظلال المعبد القديم على المنزل فزادت من وحشة المكان» «ص١١»

- «كانت صفية من نصيبنا، وجهها كرغيف الخبز الطازج وسمرتها كطمي النيل وقت الفيضان، وعيناها كعش الزنابير» ص١٥.

- «الوقت ظهيرة، وشمس الأقصر ساطعة، والدنيا أبيض فى أبيض كقلع المركب» ص٢٢.

- قصص الخوف والعفاريت، ديوان العمدة، كرم النخيل، السنطة البحرية جدول المياه، الجسر الترابى، ص٣٤، ٣٥.

- الحلبة، والوشم الأخضر، والقروية، ص٦١، ٦٢.

ثم تجلت مدينة القاهرة عبر الحديث عن:

- الأزهر وملابسات الانتماء إليها فى ظل السخرية من جانب والتوقير من جانب آخر.

- كلية دار العلوم، ومحاضرات الأساتذة التى واجهها الراوى بنظرة ساخرة، ناقدة لا تغفل عن السلبيات والنواقص.

- الشوارع والمقاهى، خاصة مقهى ريش فى ميدان طلعت حرب.

وقد أوصى وقوع الأحداث فى الشوارع والمقاهى بعدم وجود مجتمع مستقر فى المدينة، خاصة مع وضوح المقابلة بمجتمع القرية واقتراب الناس فيها من بعضهم البعض

واجتماعهم دائما، إن تصوير الأجواء الضبابية لنمط العلاقات فى المقهى يكرس الإحساس بالقلق والتوتر فى حياة شخصيات مغتربة، لا تربطها أية صلات حقيقية بالمكان وتنعكس رؤيتها المختلفة للحياة على تصرفاتها وقد أفلح الراوى فى أن يسقط مشاعره وأفكاره على المكان، فعبرت الهموم الشخصية عن الهم الاجتماعى العام، وكانت البراعة فى تحميل النص المضامين الدالة على التقاء الهمين فى سياق واحد، من خلال رصد خصائص الشخصيات كما كشفت عنها سلوكها وتتبع التناقضات الحادة التى كانت تزيد فى فرقتهم، وتشعل صراعاتهم الظاهرة والخفية.. «قهوة ريش فى ميدان طلعت حرب، كانت خلية نحل فى فترة الستينيات، على أرضها تعقد الصفقات، وتصدر المجلات، وتتم العلاقات الغرامية ، وأيضا الخيانات الزوجية» ص٨٢.

ذهب الراوى إلى المقهى يلتمس ثقافة ومعرفة فلم يجد عند من تلتمس لديهم سوى الأنانية والاستعراض أو الوهم المريض واللامبالاة ومع ذلك لم يقاطع صاحبنا قهوة ريش فقد كان يلقى فيها الشيء وضده حتى انتهى كل ذلك إلى نكسة ١٩٦٧، وجاءت ما أطلقنا عليها أسماء النكسة ، النكبة، الكارثة، الهزيمة، لتؤكد واقعا موجودا بالفعل من قبلها، فالمدينة بلاعقل، وأهلها يهتفون بلا فهم، يزيفون التاريخ أو يدعون البطولات «كانت الاشتراكية ترفع شعارهاوتلون كل شيء بلونها، المعارض الفنية مليئة بصور السواعد والمناكب والفؤوس والمناجل، والأدب يجهر بلغة الصراع الطبقى، وحناجر الجماهير حتى النبى محمد أصبح رسول الحرية، والسيدة عائشة أم الاشتراكية والصحابة رفقاء الاشتراكية وأصبح الناس يبحثون عن تاريخ لهم فوق أرض الاشتراكية، حتى لو كان هذا التاريخ مزيفا أو هجينا» ٩٠، ٩١.

وهكذا، نجد أن اختيارالكاتب للمكان الدال يضيف إلى المشهد ثراء موحيا، وينفى التناقض بين الحدث والمكان، أو الشخصية والمكان ،هذا التناقض الذى يظهر عند الاختيار الخاطئ، أو العشوائى، الذى يمكن ملاحظته إذا غابت من المشهد سمات المكان

المميزة وتم تهميش نوعه وموقعه أو عند وجود تناقض بين الغرض من المكان وما يقع فيه من أحداث مع ملاحظة أن بعض الكتاب يتعمدون أحيانا تصوير ذلك التناقض بهدف إبراز لون من المفارقة فى سلوك الشخصيات ، أو إكساب المشهد معان خاصة ، لا تتضح كاملة إلا بعد عدد من المشاهد أو فى نهاية النص.

تنقسم المشاهد الروائية عامة، من حيث الحجم إلى مشاهد طويلة ، وأخرى موجزة ، ولكل منها دور وقيمة ، فبناء العمل على المشاهد القصيرة يوحى بانقسام التجربة الكلية فى النص، وتوزعها، مما يؤدى- أحيانا- إلى افتقادها للإطار المتكامل ، أما المشاهد الطويلة فتوحى بتماسك التجربة وشموليتها، وقد بنيت (شواهد ومشاهد) على النوعين معا وأسهما فى تأسيس بناء التجربة، كما آشرت حركة الشخصيات فيها إلى طبيعة تكوينها الخاص، من خلال ما قد تبدو مشاهد عادية، فى حين أنها عظيمة الأثر فى الكشف عن أزماتها النفسية، مثل:

مشاهد الإغماء المتكرر (الغمرة) التى اتخذها الراوى وسيلة قاسية، يلفت بها أنظار لوجوده، أو يجبر المحيطين على الاهتمام به، وتدل على مدى احتياجه الحاد للعطف، ولأن يكون محلا لمشاعر الآخرين، حتى لو كانت مشاعر خوف وقلق.

وكان أهم دور لتلك المشاهد العادية، أنها صورت بيسر شديد الرغبات المكبوتة، وسماراتها الداخلية إلى أن تحولت مع الزمن إلى صفات لصيقة بالشخصية ، مثل تلك الرغبة العارمة فى التمرد، التى ظلت تناوش الراوى دون أن يستطيع كبحها أو إطلاقها فقد جرب أن يثور ، ولم ينل سوى العقاب، فقرر فى داخله أنه لا يستطيع الثورة، ولا يضمن نتائجها ، فكان يختزن تمرده ثم يرسله تدريجيا وفى الوقت المناسب ، وظل هذا طابعه حتى اليوم، لا يستسلم ولا يساير، ولكنه لا يستطيع أن يجاهر ، كان قد تعلم أن الغد كفيل بتحقيق ما لم يستطعه اليوم ص٥٢.

كما صورت تلك المشاهد بعض الشخصيات وسماتها الداخلية بعمق واقتراب وثيق،

مثل شخصية (نوبى عبد المعطى) التى ظهرت فى مشهد بارع شديد التأثير، رمز به الكاتب إلى سقوط الاشتراكية فى نهاية الستينيات، فهو إنسان فقير ، طعام يومه الخيال، حالم، يعيش الأحلام كأنها حقائق واقع سعيد، ترك الراوى القرية ونوى يحلم بعبد الناصر يسلمه صك ملكية خمسة أفدنة وعاد بعد سنوات، ليجد حلمه منتهيا على انكسار روح، وضياع إبهام فى لغم بالسد العالى، وكان البريق قد انطفأ من عينيه، والأحلام لم تعد تواتيه ص٣١.

كانت الأحلام فى (شواهد ومشاهد) عمرا آخر، له تفاصيله وحدوده، وتكوينه الخاص الذى يستمد ملامحه واتجاهاته من الحياة الظاهرة التى عاشها الراوى، كانت عالما رحيبا يجاورالواقع، ولغة ثانية لها قوانينها التى كشفت عن مراحل استعادة الذات المحبطة، تحولات التجارب اليومية، الآمال الضائعة ،الدوافع، الرغبات، والمشاعر أو الأفكار المتسلطة على الروح، لقد كشفت الأحلام عن تلك الذات القلقة التى تطرح وجودا يتطلع للتحقق وأبرزت إلى السطح إسقاطات العقل الواعى التى تراجعت وانزوت فى اللاشعور، ثم أدت إليها، فالخوف من عدم التوافق الاجتماعى يظهر فى حلم السقوط من سطح الدار، والرغبة فى التفوق والتميز يبرزها حلم السقوط فى الامتحان وحلم مرافقة الأميرة فى كرم النخيل، وهكذا يمكن ربط رموز الأحلام: القبلة ص٥٧، القطة ص٩٦، الزم ص١١٧ أريج ص١٤٢ ، الملاك ص١٥٨، الأصدقاء ١٦٣- بالتجارب الحياتية التى مر بها الراوى، والاهتمامات الخاصة التى كان يولى عنايته، وتشغل تفكيره ليل نهار، أوالهموم التى اعترضت حياته، ورسبت فى أعماقه مرارة سوداء ، مثل حلم النفق الذى رآه الراوى بعد أن عيره «عمر الدسوقى» بنظراته الكبيرة أمام الطالبات فى أول أيامه بدار العلوم، كانت الإشارة قاسية ، كدرت الراوى، فعاد إلى بيته ونام ثم رأى نفسه «فى نفق مثل القمع الطويل، الأرض تعتصره، وهو يتلوى ويتحرك، كأنه يسبح فى محيط، وأخذ يحفر باطن الأرض بأظافره ، وطال النفق وهو يحفر ويحفر، حتى وصل إلى فتحة على سطح الأرض ، أطل منها برأسه

، فوجد أخاه عبد الرحمن يبتسم، ووجد الدنياملأى بنور، أشبه بنورالضحى، لا هو غامر ولا هو غائم ، ولكنه كاللبن المسكوب ص٦٧ .٦٨.

اختزل هذا الحلم سمات الشخصية وسيرة الحياة، فالشخصية عنيدة طموحة للمعالى، صامدة رغم اطراد المثبطات، والسيرة حافلة بألوان المشقة والتحدى، والعوائق المكدرات، لم يكن غريبا– إذن– أن يرافق هذا الحلم حياة الراوى، فيظل كلما عاندته الأيام، يستعيده باستبشار، ليتطهر به من الأحزان،

لقد عبرت أحلام الراوى عن التحولات التى مرت بها شخصيته ، من خلال سعيها لتحقيق الذات، قد بدأت عفوية نقية لا ترجو أكثر من الاهتمام بها والحدب عليها، ثم تحولت إلى ذات عدوانية تواجه الآخرين بالاعتداء أو الرغبة فيه، ثم أصبحت روحا حائرة تضنيها التناقضات وانتهت أخيرا إلى ذات عظيمة ، تشع بالخير، والمزيد من الطموح والأحلام، رفعت الأحلام فى (شواهد ومشاهد) القناع عن ذلك الرفيق الساكن فى الأعماق ، ظل الإنسان المشاكس، الذى يطارده بالأوهام أو يدفعه برفق وعناية إلى الأمام.

كان راوى (مشاهد وشواهد) يحرك إصبعه فى الفضاء ويعيد تشكيل الهواء، والناس حوله يثرثرون، صامتا وكأنه يسجل كلامهم على ذرات الأثير، منتشيا بما لا يعرفون، ولما قرأ فى إحدى المجلات نصيحة بأن يكون «كبراد الشاى يغنى بينما هو يغلى» علقت بقلبه على الدوام، وحاول أن يجعل لها تحققاً فى مسلكه، ولكن تمنعه عن الغناء مفارقات مجهدة ففى قريته يصبح إبراهيم عياد سائق الحمير وجيها يخشاه الناس، وفى القاهرة ينتشر الأدعياء، ويتصدرون الساحات، ولا جدوى من الكلام، فقد «قال لقمان لابنه وهو يعظه. وظل يقول ويقول، ثم نظر أمامه فلم يجد ابنه، فلملم أوراقه وغادر الغرفة» ص١٣٧.

مادام الابن قد رحل فالتصرف الوحيد المنتظر هو أن يلملم لقمان أذيال حكمته ويرحل، وهذا ما أدركه الراوى بعد أن أصابه اليأس من إبلاغ كلمته «أريد أن أغادرها، فقد عشت فيها ماعشت، ولم أفهم منها شيئا، وكافحت فيها ما كافحت، ولم أقبض منها على شىء»

ص١٤٧.

وفى رحلة الشاهد الأخير، أدرك الراوى أنه فقد ذاته حين لم ينشغل بسوى تدعيمها وتأكيدها أمام الآخرين، وأن «الذين يستحقون الخلود هم من يخرجون عن ذاتهم، ويضحون بأنفسهم وأموالهم وأولادهم وأحفادهم من أجل مبدأ يصيرون فيه جزءً من الكل ص١٤٩ لذلك انتهت السيرة بحلم منتظر، ربما يأتيه، فيرى فيه.. «كأن ملاكا يهبط من السماء، يصفق بأجنحته مثنى وثلاث ورباع، اقترب منه ، شق صدره ، انتزع علقة سوداء مرة، ثم طوح بها بعيدا ص١٦٥.

إنها حياة أخرى، يرجو الراوى أن يعيشها بالقلب الوليد، والوعى الحقيقى المستفيد من شواهد العمر المتفرقة كمعالم مضيئة على الطريق.

خاتمة..

كانت عناية البحث الراهن موجهة لمحاولة تلمس ملامح التشكيل الروائى للسيرة الذاتية من خلال الاهتمام بكيفية بناء المشهد فيها، وقد ظهر المشهد الروائى، فى (شواهد ومشاهد)- وهى عينة البحث المختارة للتطبيق- شكليا تم تصميمه على نحو خاص كى يناسب الدلالة الكلية للنص، وبحيث لا يكون مقطوع الصلة بالموضوع الأهم فى السيرة، حتى تلك المشاهد الوصفية أو التى عبرت عن المعتاد من أمور الحياة اليومية، أو المشاهد الساخرة التى يدو الحوار فيها أو السرد- مجرد ثرثرة لا تضيف، جديدا- كانت عميقة الإيحاء بمشاعر الشخصية وأفكارها.

لقد أحالت المشاهد النص إلى ما يشبه السيناريو السينمائى فتميز بقدر عال من التدفق والحركية الحيوية والمصداقية النابعة من كون المشهد يوحى بالرصد اللحظى للموقف- رغم تأخر الكتابة إلى لحظة متقدمة زمنيا.

وكان تفاوت طول المشاهد دليلا على فنية التشكيل الروائى، وشدة قربه من روح الإبداع الخالصة ، التى لم تتدخل فيها قيود المنطق، أو التقسيم العقلانى الذى يكبح انطلاق

الذكرى، وتداعى المشاعر، والخواطر المتعلقة بها.

السيرة الذاتية شكل فنى جديد، يستمد مقوماته من بعض الأنواع الأدبية الأخرى، ولكنه مختلف عن الأصول، وهذا الشكل هو ما يجب أن نهتم ونبحث فيه بحياد بعيدا عن تأثيرات سائر الأشكال، إنها نوع أدبى واعد بتكثير روافد الإبداع العربى، وإثرائها عبر التطور المستمر ومحاولات التجريب.

هوامش

«١» ميلان كونديرا، الطفل المنبوذ، ترجمة رانية خلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق الترجمة سبتمبر ١٩٩٨، ص٢٤١

«٢» السابق، ص٢٤٠

«٣» محمد الباردى، السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، مجلة فصول مجلد ١٦، عدد ٣ ١٩٩٧، ص٧٢.

«٤» اندريه موروا ، فن التراجم والسير الذاتية، ترجمة أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص١٠٦.

«٥» د. حسين فوزى النجار، التاريخ والسير، الهيئة العامة لقصور الثقافة طبعة، أكتوبر ١٩٩٨، ص٩٧.

«٦» فن التراجم والسير الذاتية، سابق، ص١٠٤.

«٧» د. مصرى عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص٢٦٢: ٢٧٢.

«٨» د. سعيد علوش معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٥، ص٨٥، ٨٦.

«٩» د. سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٥٦ وما بعدها.

قاموس الألوان عند العرب

أحمد فضل شبلول



يحتوى هذا القاموس على أربعمائة وتسع وثمانين مادة، مضبوطة ومشروحة تدورحول اللون، كلها مستقاة من لغتنا العربية ومن تراثناالعربى، ومن معارف الجزيرة العربية، إذن فهو قاموس، مادته ليست منقولة عن لغة أخرى ولا هو يرصد الألوان الحديثة ثم يترجمها إلى اللغة العربية ويذكر مقابلها الأجنبى كما تفعل بعض القواميس ولكن اعتمد واضعه أو معده الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم على عدد كبير من المراجع اللغوية المتخصصة والعامة فى سبيل ضبط اللون وشرح معناه وتمييزه عن غيره وذكر الفروق الدقيقة فى الألوان ومتى يستعمل هذا اللون، وفى أى سياق لغوى ورد ذكره.. وما إلى ذلك إنهاإعتمد بالدرجة الأولى على لسان العرب ثم على الأمالى لأبى على القالى، والإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح للقزوينى، وبلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب للألوسى وفقه اللغة وسر العربية للثعالبى وكتاب سيبوية والكنز اللغوى فى اللسن العربى لأغوست هنز والمخصص لابن سيده والمصطلحات العلمية والفنية ليوسف خياط والمرعشلى، والمعجم العربى لحسين نصار، والملمع للنمرى والوسيط..

يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم عن اللون دعج: الدعج والدعجة: السواد وقيل شدة السواد، وقيل الدعج شدة سواد سواد العين وشدة بياض بياضها.

وعن اللون دكن: الدكن والدكن والدكنة: لون الدكن كلون الخز الذى يضرب إلى الغبرة بين الحمرة والسواد. وفى الصحاح يضرب إلى السواد.

وفى مقدمته للقاموس يقول الدكتور عبد الحميد: إن هذا القاموس يتعدى فائدته اللغوية المعروفة، ويحدثنا عن تصور العرب للألوان، وهو تصوريختلف عن التصور الشائع فى أذهان المعاصرين ، فالزرقة عند العرب تعنى البياض،والصفرة تعنى السواد، والخضرة تعنى السواد وهو يستعين فى إثبات ذلك ببعض الآيات القرآنية وبأبيات من الشعرالعربى القديم فضلا عن المراجع والقواميس التى سبق ذكر بعض منها.

لقد قيل إن الألوان عند العرب قليلة وأن العرب لا يعرفون الألوان ولا يعرفون تعدد درجاتها واستشهد على ذلك بألوان السجاد العربى التى لم تتجاوز خمسة ألوان، وهو قول شائع لم يقم على دليل فعلى ولم يعتمد على إحصاء ،لذا فقد بذل المعد جهده للوقوف على حقيقة مثل هذه الأقوال، وقدم الدليل الفعلى والإحصائى على تعدد وثراء الألوان عند

العرب ، فمن يراجع مواد (بيض وحمر وخضر) فى هذا القاموس يدرك مدى التنبه لتعدد درجات اللون الواحد فهناك أبيض يقق ولهق وصرح ولياح ووابص وحضى وقهب وقهد، وهناك أسود حائك وحالك وسحكوك وحلبوب، وهناك أحمر قاني وذريحى وبحرانى وقاتم وناصع ويانع وناكع وسلغد وأسلغ وأقشر.. الخ وهناك أخضر أحم وأحوى وأدغم وأطحل واورق.

إن من يراجع مواد هذا القاموس سيدرك بطريقة عملية إحصائية ثراء اللون وتعدد درجاته ودقة الملاحظة عند العربى الذى لا يوغل فى التجريدات ولا فى الخيال بل يعتمد بالدرجة الأولى على عنصر التشبيه.

إن قاموس الألوان عند العرب يشير إلى أن الطريق لا يزال مفتوحا أمامنا ويغرى الهيئات والمؤسسات الجامعية ومراكز البحوث بعمل قواميس نوعية حديثة حول النبات أو الحيوان أو أعضاء الإنسان أو أعضاء الحيوان ، فهى قواميس تضع تراث العرب أمام أعيننا فى هيئة يسهل هضمها والاستنتاج منها وتسمح للجديد بأن يتأسس على القديم وتوسيعا لمعناه بدلا من أن تأتى ترديداً لاستعمالات الآخرين.

وهو قاموس يطبق معده الأسلوب المنهجى والفكرى الذى نادى به فى أكثر من مؤلف وأكثر من كتاب وهو (الوسطية العربية)ومما يذكر أن القاموس صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة عام ١٩٨٩م ووقع فى (٣٠٤) صفحات من القطع الصغير واحتوى على المقدمة، (٤٨٣) مادة مضبوطة ومشروحة ، وثبت يضم كل المواد وأمام كل مادة رقمها المسلسل ورقم الصفحة.

الجزيرة/٨ من شوال ١٤١٤هـ

٢٠ من مارس ١٩٩٤م

- حلم ليلة القدر.. أزمة نقد أم أزمة إبداع؟!
- لقطات

د. جمال التلاوى



حلم ليلة القدر رواية مفصلة تضعنا مباشرة أمام القضية، إن النقاد يجهدون أنفسهم بمقاييس ثابتة- مهما اختلفت - لتطبيقها على الأعمال الإبداعية وكأنه قدر محتوم على المبدع أن يكتب فى إطار القوانين المتعارف عليها والتى يطرحها النقاد، وبالتالى انعكست الصورة وأصبح النقاد هم الذين يقودون المسيرة، فى حين يبدو المبدعون متابعين لهم.

ومع هذا نجد أنفسنا كل فترة طويلة من الزمن أمام عمل/ مشكلة لأنه يستعصى على القواعد النقدية المتعارف عليها ويتمدد على الأطر النقدية المطروحة بداية من الكلاسيكية وحتى التفكيكية، ويكثر الخلط وتبادل الاتهامات ، بل يصل القول بالبعض بالزعم بأننا فى حاجة لجنس أدبى جديد ليستوعب هذا العمل الأدبى الجديد (زعم ذلك د. إبراهيم حمادة فى مجلة القاهرة) عدد يوليو ١٩٨٨ وبالتالى تعود مرة أخرى للمطابة بصياغة نقدية لتستوعب العمل الإبداعى الجديد.

ونحن نحيى جسارة المبدعين الذين يطرحون تجارب جديدة، تجعل النقد هو الذى يبحث فى أدواته عن طرق للتعامل مع النص، بدلا من فرض القيود على المبدع ليكتب فى إطار ما هو متعارف عليه.

«حلم ليلة القدر» إذن من تلك الأعمال التى تظهر فجأة لتعلن تمردها على الأشكال المتعارف عليها إنها رواية - بالفعل- لكن من أى نوع من الروايات هى؟ أهى رواية سيرة ذاتية autobiography أم رواية فانتازية؟ أهى رواية فلسفية؟ أهى رواية تراثية؟ أهى رواية دينية؟! أهى رواية أسطورية؟ إنها تحتمل كل هذا، لكنها فى النهاية لا يمكن أن تدخل تحت تقسيم من تلك التقسيمات المتعارف عليها إنها من ذلك النوع من الروايات التى تطرح تقسيما خاصا بها، وتصبح متبوعة لاتباعه فالبحث عن الزمن المفقود لمارسيل بروست، وبوليسى لجويس لم يتم تصنيفهم تبع أشكال متعارف عليها، يمكن القول إذن إنها رواية حداثية- وهو معنى قد يبدو غير محدد- لكن المقصود بالحداثية هنا أنها رواية تستحدث لنفسها تقنيات قصها من داخلها ومن التراث الذى تتبعه كرواية عربية، فالرواية تنقسم لثلاثة أقسام غير متساوية (سفر النصر- سفر الكرب- سفر القلق).

وهى باختيارها الأسفار تعطى لنفسها حرية الحركة وحرية العرض، والمؤلف يروى بطريقة الراوى وهذا الراوى كالمحقق بدون ما يمليه عليه الطائر، ويمكن القول بأن الطائر

والنخلة هما الأبطال الحقيقية لهذه الرواية- إن كان هناك ثمة أبطال- وكل سفر ينقسم لعدة أجزاء لا يربطها رابط تقليدى كرابط زمانى أو مكانى، أو حدث يتطور، أو عقدة تطلب الحل لكنها ترتبط برباط داخلى يسيطر على العمل كله، بما يشبه السيمفونية، إن أجزاء السيمفونية تبدو مقطوعات متنوعة لكنها فى النهاية تعزف على لحن أساسى وأجزاء الرواية كذلك، إن كل سفر يقدم فكرة معينة يصبح الحركة فى السيفمونية وفى إطار السفر الواحد نجد تنويعات على الحديث الأساسى variation atheme ولهذا فالأسفار الثلاث تكون ثلاث حركات فى سيمفونية واحدة هى حلم ليلة القدر.

والمؤلف لا يقف عند شكل واحد من شكل القص الروائى، إنه ككاتب لرواية حداثية يستحدث ما يراه من تقنيات لازمة الموضوعه ، فالرواى الذى يكتب ما يمليه يسحب الأحداث فى معظمها إلى ذاته، والتى ترتبط بشكل وثيق بذات المؤلف، خاصة عندما يشير صراحة إلى كتاب الوسطية العربية- وفى أثناء ذلك ينسى أنه الراوى، ويتحدث عن نفسه بشكل تيار الوعى، ثم يتذكر المؤلف ذلك فى السفر الثانى ويلجأ- كمعادلة موضوعى إلى طرق القص الموضوعية والحيادية لنفاجأ بشكل روائى يبدو غريبا علينا إذ نجد تقارير ووثائق وإحصائيات يقدمها المؤلف كما هى دون مقدمات ودون تعليق ولعل هذا ما أفاد الرواية كثيرة لأن معظم من يستخدم هذا المنهج الذى يقترب من الرواية التسجيلية- يقع فى خطأ الشرح والتفسير والتعليق كما نجد فى رواية (بيروت- بيروت) لصنع الله إبراهيم، إن هذه الوثائق لا تحول الرواية إلى نوع من التسجيلية التى يأباها الفن لكنه تقدمها كصفحات ضمن نسيج الرواية ويبدو المؤلف هنا كعازف فنان يلتقط نفحات متعددة ويضفر ما فى معزوفته ليصنع- فى النهاية- لحنا أصيلا والرواية تحمل أكثر من تقنية جديدة أولها أنها تعد خطوة فى طريق تأسيس وتأصيل رواية غريبة تخر خاضعة للأشكال الغربية فهى تعتمد فى مادتها أساسا على التراث العربى، والإسلامى بخاصة، فاللغة فى كثير من أجزاء الرواية، تتمثل الأسلوب القرآنى وتتمثل أسلوب رواية الحديث، بالإضافة إلى أنهاتتضمن نصوصا تراثية كثيرة وهى تحمل لنا جوا غريبا إسلاميا تتوسطه النخلة التى تتشكل مع أجزاء ونغمات الرواية، لتظل تطل علينا حتى وإن اختفت فى بعض الأجزاء أنها الصوت الهامس بالعروبة والإسلام والروية والإسلام هنا ليس تعصبا ولا قبلية ولا عنصرية وإنماخصوصية حضارية/ تماثل/ خصوصية / المكانية والزمانية الموجودة فى روايات أخرى.

والرواية تنوع الأمكنة، وتضاعف الأزمنة لكنها لا تفقد وحدتها أنها تذكرنا برواية إدوار

الخراط (الزمن الآخر) التى تتوازى فيها الأزمنة مع اختلافها فنحن نجد أنفسنا فى عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) ومع بعض صحابته ومع إقبال ومع النخلة والطائر، وكل واحد من هذه الشخصيات له زمنه الخاص لكن الجميع يبدو متناسقا وبشكل ما يعرف باسم yuxtoposition أى التجاور مع التمايز لماذا هذه الرواية؟

لا يمكن التصديق أن المؤلف- المشهور باهتماماته النقدية والفكرية يلجأ لكتابة رواية من أجل أن يستحدث شكلا جديدا فقط، ولكن لابد أن بداخله من القضايا التى تستعصى على الخروج فى إطار فكرى أو نقدى إنها حاسة المبدع داخله تلح عليه ليخرج العمل مكملا لأفكاره ومعتقداته وهنا لابد من عمل نوع من المشابهة بين هذه الرواية، ورواية د. زكى نجيب محمود (قصة نفس) فزكى نجيب محمود لجأ لكتابة الرواية لأنها تحمل ما لم يستطع التعبير عنه فى كتبه العقلانية- الفكرية وهو يروى سيرته الذاتية من خلال بطل روايته، الذى توجد قتبة فى ظهره تكبر كلما تكاثرت الهموم على البطل وتقل كلما قلت الهموم ثم تختفى تماما حتى يبدو البطل سعيدا وراضيا، وهموم البطل ليست ذاتية وإنما هموم حضارية، فهو لا يحمل هما شخصيا ولا حتى هموم جيل، ولكنه يحمل هموم حضارة متميزة أصابتها كارثة بعد أن كانت مستمدة لحضارات العالم، بطل (حلم ليلة القدر) ليس فرداً به قتبة كبطل (قصة نفسى) لكنه يحمل نفس السمات فالبطولة- هنا- كما سبق القول- موزعة ما بين النخلة والطائر، ولعلهما لا يختلفان عن بعضهما فإذا كانت النخلة هى رمز الوسطية العربية الفكرة الأثيرة لدى المؤلف- فإن الطائر بجناحيه الشرقى والغربى، يمثل الوسطية العربية نفسها، فعندما يكون البطل فى عنفوان قوته وسعادته نرى النخلة ضاربة بجذورها فى التربة، وأفرعها سامقة فى السماء، كما نرى الطائر يحلق بجناحيه ليحتضن العالم أجمع بظل جناحيه، وحينما يكون البطل فى مرحلة انهيار وانحدار، نجد النخلة تكادتختفى أو تظهر وهى موزعة تيارات الريح الشديدة المائلة نحو الغروب والطائر يهبط إلى الأرض لأن جناحه قد جرح، والبطل الذى يشتد ويضعف هنا هو الحضار ة الإسلامية التى تبدو فى أوج عظمتها فى السفر الأول (سفر النصر)الذى آثر المؤلف أن يبدأ به الرواية، ولعل هذا يجعلنا نفترض منهجا تاريخيا يمكن نلمسه فى هذه الرواية رغم تمردها على الترتيبات المنطقية فكان من الأجدر بالمولف أن ينهى روايته بسفر النصر- مع الاعتراف بأن ليس من حقنا هذه الافتراض- لكن لجوء المؤلف لأن يبدأ به كان مرتبطا بفكره النظرى الخاص بالحضارة الإسلامية العربية وبفكرة الوسطية العربية ليقدم لنا نموذجها الأمثل ثم فى السفر الثانى يقدم لنا صورة عصرية لما نحن فيه مع

الإشارة اللماحة الذكية لأسباب الانهيار التى يقدمها فى شكل تقارير وإحصائيات وقواميس عصرية ساخرة لكن دون تعليق ثم ينتهى بالسفر الثالث الذى يقدم الأمل من خلال استحضار رموز الحضارة العربية والإسلامية المعاصرين كالأفغاني ومحمد إقبال وغيرهما، حينئذ نجد الطائر يتماثل للشفاء ويستعد للتحليق، والنخلة تعود بعد غياب لتؤكد قوة جذورها وانتمائها للأرض، مع رفرفة أفرعها فى السماء الرحبة.

المسحة الصوفية:

والراوى فى هذه الرواية يذكرنا بالراوى فى قصيدة اليوت الشهيرة الأرض الخراب (تايريزياسى jiresoas) الذى يجلس بجوار البحيرة يحمل صنارته يتسلى بها ويسترجع كل ما ألم بحضارته الغربية وسبب تدهورها ثم الأمل الذى ينتظره ، وبطل (حلم ليلة القدر) شاهد ومشارك إيجابى فى هذه السيمفونية الحضارية، إنه يتوارى أحيانا ليعطى الفرصة لمشاهد من الزمن الأول للحضارة الإسلامية، ثم يعود ليعلق ، ويختفى لنشهد أسباب التدهور ثم يعود مرة أخرى إنه أشبه بساحر يمسك فانوسا سحريا فيقدم لنا مشاهد نتعجب لها، وبعد فترة نكتشف أننا كنا نشاهد أنفسنا وتتغير الحالة النفسية للراوى طبقا للفترة الزمنية التى تعرضها الرواية، ولعل الفارق بين بطل اليوت ، وبطل د. عبد الحميد إبراهيم والذى يتضح الفرق بين السلبية- لدى الأول- والإيجابية- لدى الثانى تتمثل فى أن البطل الثانى يحمل من سمات الصوفية ما يعطيه قدرات غير عادية. فالراوى حين تنتابه الأحزان والهموم – ودائما ما يروى لنا قبيل أذان الفجر يسلم أمره لله، وتحدث له الكشف epiphany هذه الحيلة الفنية التى استخدمها جويس فى روايته (صورة الفنان شابا) يركز عليها د. عبد الحميد إبراهيم) لكن بمنطلق صوفى فالراوى تتجلى له الأشياء والأحداث والشخوص فينجذب معها ولها، وبعد أن تزول يعود إلى ورده يرتله أنى يشاء ،ولهذا نجد اللغة الصوفية ومصطلحاتها تنتشر بين صفحات الرواية، كما نجد أيضا أن الراوى عندما يصل إلى أقصى درجات سوداويته لا يسقط فى إطار العبق بالوجودية لأنه واع ومدرك ولأنه محصن بقوى روحية إسلامية تغيب عن معظم الأبطال الروائيين المعاصرين ومن إيجابيات الراوى هنا أنه يناقش قضايا الدين والأدب والفن والسياسة بموضوعية قد تبعدها أحيانا عن القص الروائى، لكن حال الكشف والتجلى الصوفى إنه لا يخضع لقوانين خارجية، وإنما فقط يتبع قوانينه الخاصة والداخلية.

وإذا كان رواية (حلم ليلة القدر) قد أجابت عن سؤال ملح خاص بالوسطية العربية بحيث أصبحت هى التجسيد العملى والأدبى لهذا المذهب، وتستكمل أفكاره ، فإنها-

كرواية- تثير كثيراً من الأسئلة حول القص الحداثي ومدى علاقته بالتراث ولعل التعليقات النقدية المختلفة تحاول الإجابة عن هذه الأسئلة لأن الرواية بهذا الشكل قد خطت بلا شك خطوات جادة وطويلة فى طريق تأصيل شكل الرواية العربية المعاصرة.



لقطات

تأليف: آلان روب جرييه
ترجمة: أ.د. عبدالحميد إبراهيم

يعتبر كتاب «لقطات» من أهم الكتب التى ظهرت فى السنوات الأخيرة والتى تتعلق بالرواية والقصة ذلك أن الكتاب يقدم ترجمة لمجموعة آلان روب جرييه لم يسبق ترجمتها للعربية ليرى القارئ العربى بين يديه نموذجا للأقصوصة الحديثة على يد واحد من روادهاوثانيا لأن الكتاب يعرض بالنقد والتحليل لهذه المجموعة فى محاولة لفهمها وثالثا لأن الكتاب لا يقتصر على المجموعة فقط، بل معطى اهتمامه الأكثر لدراسة الرواية الجديدة وأسسها ومنهجها واتجاهاتها بداية من تحديد المصطلح إلى التطبيق على أعمال اثنين من أكبر روادها هما الفرنسيين آلان روب جرييه وناتالى ساروت.

ملامح الرواية الجديدة:

وهو العنوان الذى اختاره د. عبدالحميد إبراهيم للفصل الأول ويبدأ بتحديد المصطلح فيرى أن المصطلحات قد تداخلت وتبدو مشكلة المصطلح بالنسبة للقارئ العربي كغيره لأنه لا يعايش نماذج وتعليقات هذه المصطلحات مثل القارئ الأوروبى.

ولعل أنسب المصطلحات التى تناسب الاتجاه الجديد هو الرواية الجديدة: ترجمة عن noumeau roman بالفرنسية و new novel بالإنجليزية وهى التى يمثلها: جرييه، ساروت ويوتوره كلود سنيون «الحائز على جائزة نوبل فى الأدب هذا العام..» وغيرهم

ولأنها ثورة على الرواية التقليدية ورفض لها لذلك يتردد فى الحديث عنها كلمة ضد anti مشيرين إلى أن الرواية الجديدة تمثل مرحلة تناقض مع ما سبقها فهى بداية مسيرة الرواية الحقيقية وقد بدأ ذلك بمقالات جرييه التى جمعها فى كتابه نحو رواية جديدة ويرى

د. عبد الحميد أن الحل- السليم لكل تلك القضايا هو النظر إلى الفن الروائى كشىء قائم بذات وعالم مستقل بنفسه وليس وسيله لأى اغراض أو تضمينات سياسية أو اجتماعية أو نفسية . إن الفن الروائى عالم يخلق قوانينه من داخله ولعل هذا الرأى يدعونا للتساؤل عن جدوى الفن إذا أسلمنا بانعزاله عن أى شىء آخر كما يرى د. عبد الحميد . إلا يعد هذا الرأى عودة لمبدأ الفن للفن؟

أ- موت الشخصية:

من ملامح الرواية الجديدة انتهاء الاهتمام بالشخصية فى الرواية الجديدة وذلك لأن مفهوم الشخصية فى الرواية التقليدية كان مرتبطا بعصر معين أو بتأثير محاكاة أرسطو على الحضارة الغربية التى تبحث عن نموذج تقلده لكن الشخصية الروائية الأن تلاشت وذلك لأن العصر لم يعد عصراً ثابتاً ولم يعد الفرد هو السيد وتغير مفهوم الإنسان ولم يعد الكاتب فى عصر الشك- يستطيع أن يفرض على القارئ حقائق الخاصة، إن الشخصية فى الرواية الجديدة لم تختف تماما لن تغير مفهومها فالشخصية الجديدة ترفض كل بعد نفسي أو جسدى إنها بلا اسم «فجرييه يعطى شخصياته رموز m,k» وبلا وظيفة أو وطن «لأن مارينباد عند جوييه فى روايته العام الماضى فى مارينباد لا وجود لها على الخريطة» ولا انتماء لها ولا هوية إنها تقوم على وصف النفس من الخارج لذلك تجاهل الروائى الجديد علم النفس التحليلى أن الشخصية فى الرواية الجديدة إنسان مثل أى إنسان عادى، والرواية لا تقدم شيئا سوى تجربة هذا الإنسان، فالقارئ يرفض الحلول ويشك فيها لذلك فقد بدأت الشخصية عصرالشك رافضة كل الحلول الجاهزة.

ب- نفى فكرة القيمة:

كان نتيجة النظرية المحاكاة أن قسم النقاد العمل الأدبى إلى شكل ومضمون وكان الاهتمام الأكبر بالقيمة التى يحويها العمل الأدبى أى المضمون أوالقيمة theme وبالتالى تصبح أهمية الأدب فى القيمة التى يحتويها سواء سياسية أو اجتماعية أو غيرها لكن

جرييه يرى أن هذا خطأ فقيمة العمل الأدبى تكمن فى العمل ذاته وليس فى مضمونه وقد أدى هذا المفهوم إلى تفسير مفهو الالتزام أنه وعى من المؤلف بشكلات لغته ومحاولة للتغلب عليها أن الالتزام الوحيد هو بالأدب وليس بشىء خارج الأدب وبهذا استطاع جرييه أن يحل مشكلة ثنائية الشكل والمضمون فقيمة الرواية تنبع من داخلها وأصبح هدف جرييه أن يؤسس روايته على السطح فالرواية لم تعد وحيا سماويا وإنما مجرد تجربة الإنسان المباشرة فالرواية أصبحت كماترى الناقدة سونتام هتيم بالشفافية وعلى النقد الجديد أن يكتشف لنا «كيف يكون ماهو كائن؟» بدلا من الكشف ما بعينه.

جـ- مشاركة القارئ :

لقد أصبح النقد الجديد يضخم من دور القارئ لم تعد مهمة الناقد تفسير العمل الأدبى للقارئ وإنما دوره أن يستثير القارئ ليفسر العمل باستراتيجية الخاصة والرواية الجديدة تحاول دائما أن تشكك القارئ فى الأحداث «فالذكريات التى تسترجعهاالبطلة فى العام الماضى مارينا» غير تلك التى يذكرها بها صديقها» أنها تقدم العمل الفنى كمشروع يتعاون القارئ والمؤلف على بنائه المهم أن يظل القارئ واعيا وأن يشارك المؤلف فى الأحداث.

د- الشكل القصصى:

لعل أهم ما يميز الرواية الجديدة هو شكلها، ولذلك أولى المؤلف اهتماما كبيرا بهذا الجزء فالرواية الجديدة حققت تمردا على الشكل التقليدى لكن هذا لا يعنى أنها تخلو من شكل معين أن الرواية الجديدة هى مغامرة يعيشها البطل ويطارد فيها شيئا ما، إن عملية المطاردة فى حد ذاتها هى ما تغله وقد بدأ هذا منذ رأينا بلوم فى رواية «جويس» يتسكع فى طرق دبلن إن البطل مطارد فى آن واحد وهذا ما يجعل الرواية الجديدة تختلط بالنموذج القديم لبطل «الأوديسا» ونموذج الرواية البوليسية غير أن الاخيرة تنتهى عند حل أما الرواية الجديدة فهى تنتهى دائا فى حالة اخفاق فأبطال جرييه دائما معلقون بالقدر لا

يعرفون هل عوقب المجرم فى رواية «البصاص» وهل الموقف قد حل فى رواية «الغيور» ويكتشفون أن الصندوق فى رواية «فى التيه» لا يحتوى سرا يثير الاهتمام، إن ما يميز الشكل فى الرواية الجديدة أنها دائما فى «حالة مشروع» يتم تصميمه في أثناء الكتابة، ويتجدد تصميمه أثناء القراءة لكى يحفز القارئ ويستثيره على المشاركة فى الخلق والإبداع.

وقد لجأت الرواية إلى فكرة الزمن الخارجى كإطار محدد يمثل البداية والنهاية للمشروع «فرواية المحاولات تدور فى خلال أربع وعشرين ساعة» ومع ذلك فإن هذا الزمن الخارجى هو مجرد إطار يسك التجربة ولا يمثل الزمن الحقيقى للرواية فالزمن الحقيقى للرواية هو زمن ذاتى يتم داخلها ويعتمد على تيار الزمن الذى يخلط بين الماضى والحاضر والمستقبل.

كما تحاول الرواية الجديدة أن يكون بناؤها الداخلى شبيها إلى حد كبير بحركة الزمن المتداخلة والمتلاحقة وهذا هو السر وراء تكرار بعض المناظر كما فى «البصاص والغيور» وهذا هو السر أيضا فى الخلط بين ما تراه العين والذكريات وكذلك الأخيلة «كما فى رواية العام الماضى فى مارييناد»..

أما عن الأحداث فى الرواية الجديدة فإنها تتوالى بطريقة تكسر من صرامة وتتحدى مقول السببية فنحن إزاء لغة تشبه لغة الأحلام بلا ترتيب صارم وبلا منطقية فى الاحداث كل شيء يعيش فى الحاضر حتى ولو كان ماضيا أو مستقبلا فى لغة الزمن الخارجية وتتهاوى الفواصل بين الحقيقة والوهم ويضيع الثابت والأكيد.

ولعل هذا أدى ببعض النقاد إلى اتهام الرواية الجديدة بأنها تقلد فى بعض تقنياتها الرواية التقليدية ويرد د. عبدالحميد إبراهيم على ذلك بأن الرواية الجديدة قد استفادت من تيار الشعور وغيره لكن تظل لها الشخصية المميزة وحتى ساروت أقرب كتاب الرواية الجديدة لتيار الشعور نجد لها مفهومها الخاص للنفسية أنهاترفض التحليل النفسى الذى

يفترض جسدا يشرح أن الرواية الجديدة النفسية الساروتية يجب أن تتخلص من المعانى النفسية القديمة كالاستبطان يجب أن تقحم القارئ فى التيار الخفى الرواية يجب ان تسجل ولكن بدون تعليق.

هـ- التراكيب اللغوية:

ثار كتاب الرواية الجديدة على القصة كمحور للعمل الفنى لكنهم اتخذوا من الوصف محور ارتكاز لمشروعهم الجمالى وتحول الفنان إلى عين كاميرا تسجل الخطوط الخارجية أن الفنان يقدم الأوصاف بموضوعية تامة ويصور الأشياء فى استقلالية تقاوم المفاهيم الإنسانية.

إن جمل جرييه مباشرة وعادية ولا تختلف عن التراكيب المعروفة وكأنها تقريره وحواره يشبه الحوار العادى الذى يدور فى المجتمع ومع ذلك لا نحس هذه النماذج تماثل الواقع ان الجمل رغم تقرير بيتها لا تقف عند دلالاتها المباشرة بل تعطى دلالات أخرى.

أما ساروت فإن شخصياتها ثرثارة وبنية الجملة عندها تتغير تماما عن المألوف أرادت أن تجعل فى اللغة معادلا مسجلا للتحركات الليمفاوية لذلك دخلت معركة ضد الأبنية الثابتة أن منهج أصحاب الرواية الجديدة يتطلب التخفيف من التقاليد الروائية المسبقة ويصبح كل فنان ،بل كل عمل فنى له عالمه الخاص لذلك من الصعب أن نتلمس مبادئ مشتركة عند أصحاب هذا الاتجاه منخضع لفلسفة معينة لذلك يأخذ د. عبد الحميد إبراهيم مثالين يطبق من خلالهما مزايا الرواية الجديدة وهما جرييه وساروت- فجرييه يمثل الاتجاه الذى يركز على الموضوع الخارجى فيصفه وصفا دقيقا موضوعيا وساروت تمثل- الاتجاه الذى يصف الحركة الشعورية الداخلية وصفا دقيقا ومحايدا أيضا.

٢- الآن روب جرييه والاتجاه الوصفى

وقد خصص د. عبد الحميد إبراهيم الفصل الثانى من الكتاب لدراسة جرييه كنموذج

لكتاب الرواية الجديدة ومحاولة الوقوف على اتجاهه الوصفى فى كتابه الرواية ويقول جرييه عن رواياته أنها تمثل عصر الرواية وأن ما قبلها هو عصر ما قبل الرواية ففى عصرالرواية سقط البطل وسقطت معه العقدة والحدث والتطور والموقف والاقناع والتصوير والذروة والحل.. الخ. وظهرت شبكة جديدة متفرعة تلتقى حول مفهوم رئيسى هو الوصف ويقف رونالدبارت كأكبر النقاد المتحمسين لجوييه حيث يرى أن الوصف هو أهم انجاز له غير أن بعض النقاد هاجموا جرييه واتهموه بأنه لا يستطيع أن يتخلى عن الذاتية مهما حاول وإزاء هذين الرأيين المتعارضين اتخذ د. عبد الحميد إبراهيم منهجه الخاص وهو عدم تطبيق نظريات جرييه على أعماله بل يجب استبعادها مع محاولة استنطاق النص أى اكتشاف خصائصه من خلال أعماله التى ترجمت إلى الإنجليزية «التى يقرأ بها المؤلف أعمال جرييه»

أ- بحث وليست نظرية:

تغير كل شىء وسقطت البرجوازية ولم يعد الإنسان محور الاهتمام ولم يعد الروائى يعلم كل شىء عن مصير البطل أصبح الروائى يقدم عالما جديدا يقدمه بدون مفهوم محدد رغم اعتماد على الوصف الموضوعى ويقول جرييه أن الوصف قد يناقض نفسه ويكرر نفسه ويبدأ من جديد «مثلا فى رواية الغيورة يصف الشىء الواحد أكثر من مرة حيث أنه فى كل مرة ينظر له من زاوية مختلفة فيرى نفس الشىء بمنظور جديد فالبطلة فى الرواية تصف حائط الصالون أكثر من مرة وتعد أشجار الموز أكثر من مرة». وهنا يأتى اختلافنا الثانى مع المؤلف د. عبد الحميد إبراهيم حيث يذكر فى بداية الفصل أنه لن يطبق نظريات جرييه على أعماله وفى نفس الوقت يعود فى كثير من الاحيان ليستشهد بمقولات جوييه ونرى أنه من الصعب الفصل بين جرييه الناقد وجريية الروائى التجريبى ووصف جرييه لا يعنى أنه طرد الإنسان من الكون وأحل محله الاشياء فهو ليس مصورا فوتوغرافيا لكن الرؤية الإنسانية أن الوصف عند جرييه يمر فى حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم.

ب- الشكل الفنى:

لقد سبق وأن أشار المؤلف إلى هذا عند معرض حديث عن سمات الرواية الجديدة بشكل عام فالعمل الفنى وجود قائم بذاته لا يقاس بشىء خارج ذاته كما يذكر المؤلف وهذا يحل مشكلة ثنائية الشكل والمضمون التى وظفها الرأسماليون والاشتراكيون لخدمة أغراضهم ،لكن الرواية الجديدة لاتخدم شيئا خارج ذاتها لأن الالتزام هنا يأخذ شكلا جديدا، إنه التزام الفنان ووعية بلغته وبتقنينات هذا الفن وقد سبق وأن ذكر ذلك المؤلف فى الفصل الأول.

أما الشخصيات عند جرييه فقد خلت من الأبعاد والأعماق لا تملك حتى الاسم هى مجرد ضمير للمتكلم فى الغالب يقوم بمغامراته واختراعاته.

والوصف لم يعد ديكورا لخدمة الشخصية وتصوير الجو ونقل الواقع بل أصبح مطلوبا فى حد ذاته أنه يصف الجمادات والأشياء التى لا تحتوى على معنى أنه يحطم الأشياء وذلك بهدف خلق واقع جديد على يد الكاتب والقارئ معا.

والحوار قد يبدو عاديا لكنه مقطع ولا يدعو للتواصل بين الشخصيات.

والزمن عند جرييه بلا تاريخ، إنها اللحظة الحاضرة الآتية فى عقل الكاتب والقارئ معا.

ومثال ذلك روايته العام الماضى فى مارينباد أن العنوان مضلل فهى ليست ذكرى حب إن حكاية مارينبادلا وجود لها إلا في أثناء القراءة أما قبل ذلك فهى لا شىء وبعد ذلك لا وجود لها.

جـ- رواياته:

لقد أفاد جرييه من كل ما سبق الجو الملحمى البناء الموسيقى الحضور السينمائى، جويس، سارتو، كافكا، لكن كل ذلك يندمج لتخر ج لنا روايات مختلفة تماما مما سبقها وخاصة فروايات جرييه نجد فيها كل السمات التى سبق الإشارة إليها فى الحديث عن الرواية الجديدة أو فى الحديث عن الشكل الفنى عند جرييه فرواية المحاولات مثلاً تختلط

فيها ظلال وعناصر شتى وتتعرض لتفسيرات كثيرة فهى على المستوى الظاهرى، تقليد ساخر ورافض لقصة أوديب لكن لا ينبغى الوقوف ضد ذلك العالم فعالم جرييه ملىء بالتحولات والنزقات واستخدام الوصف فى ذاته دون دلالة.

جرييه والسينما:

يفتتح جرييه كثيرا من رواياته بمناظر اشبه باللقطات السينمائية مثل السحاوات وقاموسه ملىء بكلمات مشهد scene مونتاج montage تكبير close up ارتداد flash back مما يستخدم فى كتابة السيناريو ولقد انجذب جريية للسينما لأنها أنسب وسيلة ممكن أن تعبر عن الرواية الجديدة فكتب ما يعرف باسم sine novel الرواية السينمائية مثل العام الماسى فى ماريناد، وهى رواية تقاوم المفهوم الذهنى إن «x» يحاول أن يجعل «a» تتذكر الماضى فهو يروى لها أشياء كثيرة حدثت بينهما فى العام الماضى لكن الكاميرا تصور ما تراه «a» مختلفا عما يقصده «x» ولا تتطابق الصورة والحديث إلا مرة واحدة عندما تبدأ فى الاستسلام له وحينئذ يختفى «x» من حياة «a» رغم حاجتها له.. إن «x» قد يمثل الماضى الذى أصبح حاضرا وقد يمثل حاضرا جديدا يحل محل «m» الحاضر الذى تلاشى وقد يكون المستقبل الذى أصبح حاضرا إن الأزمنة تتداخل ولا يبقى إلا الحاضر.

ونري أن د. عب دالحميد إبراهيم قد اختصر فى حديثه عن روايات جرييه وواضح أنه قرأها جيدا فكنا ننتظر عرضا أشمل لهذه الرواية حتى نرى تطبيقات على أوسع نطاق لسمات جرييه الفنية وعموما فهو عند التطبيق أولى الاهتمام الأكبر بالمجموعة التى قام بترجمتها وهى «اللقطات» وربما لأنه يريد أن يشرك معه القارئ فى عملية الخلق والتفسير كما يرى جرييه نفسه وكما يرى النقد الجديد.

هـ- اللقطات: مجموعة قصصية:

يعلق د. عبد الحميد إبراهيم على قصص المجموعة التى ترجمها بأن قراءً تجعل القارئ

فى حالة استنفار شديد فجرييه لا يقدم الأشياء جاهزة إلا أوصاف توضح موقفا ولا مشاعر إزاء الأحداث ولا وجهة نظر محددة كل شىء مجرد اقتراح حتى التشبيه يقدمه «بالنسبة إلى» فلا جزم ولا ثبات «انظر قصص السلم الكهربائى مانيكان الخياط» وخاصية اخرى فى هذه القصص أنها تقدم لنا العالم فى بداية تكوينه: أرض بكر وبرك ومستنقعات وغابات وحياة لم تمتد إليها يد بشر فقصة الطريق الخاطئ وصف لمنطقة طبيعية بكر تحتاج لآدم يستكشف ويعطى الرموز مسمياتها.

إن الشخصيات بلا ملامح والوصف عنده يبلغ منتهى الدقة مثل فراغ ضئيل بين ضفتى البوابة الأتوماتيكية «مانيكان الخياط» أو حركة الطحالب «طريق العودة» أو ثنيات الستارة «العودة ويبلغ التسطيح حد فينجرف جرييه فى الوقوع فى الميكانيكية ويحس القارئ فى كثير من تسميات الشخصيات تتحرك بروتينية مثل مسرح العرائس وتتشابه قصر المجموعة فى إبراز خصائص جريية لكن ثلاث قصص هى «المندوب ، منظر، الغرفة السرية» تقترب من ملامح قصص العبث حيث يسود من الإحباط والرهب والغموض والسيريالية.

٨- نتالى ساروت والحركة الداخلية.

ناتالى ساروت هى النموذة الثانى الذى يدرسه د. عبد الحميد إبراهيم فهى رغم تشابهها مع جرييه فى الكثيرمن السمات الفنية لكن يظل لهاعالمهاالخاص وساروت قد هاجمت مدرسة التحليل النفسى والكتاب الذين اتبعوها مثل جويس وبروست وولف اغا تقدم العالم الداخلى بدون تعليق تقدمه فى عبارات واضحة ومباشرة مثل «هوفكر» و «هى قالت» ولأ عمالها شكل ايماعى يقترب من الشعور وبها صور تنقل وقعالحركات التى تبدو عنيفة فقاموسها اللغوى ملىء بمفردات من الروائح الكريهة والمرض والنزيف والجروح.

أ- الشكل الفنى:

ساروت تحاول أن تجسد العالم لا أن تعبر عند فقد الفت- مثل كل كتاب الرواية

الجديدة العقدة والشخصية والحكاية التقليدية وتركز على ضمير المتكلم لأنه يجذب القارئ ويوحد مع العمل والعالم الذى تجسده ومن ثم كانت الشخصيات الثانوية هى حالة من حالات ضمير المتكلم لذلك فالشخصيات لا تتميز بوجود حقيقى إنها تخلو من الملامح وأحيانا من الاسم وتبزغ فجأة كشىء غريب وطارئ- وساروت تستخدم فى حوارها كلمات مألوفة لكنها لا تعبر عن المألوف.

ب- حرب الكلمات:

لقد استطاعت ساروت أن تعيد للغة كثافتها كلغة شعرية، إن الكلمات عندها شىء بذاته كوجود قبل أن تصبح رموزًا لذا يصفها بعض النقاد بأنها رسامة بالتنقيط حيث أن اللغة عندها تعتمد على التناقض والتساؤل والنفى والصعود والانحدار.. الخ وغير ذلك مما يعيد أساسها التجريبى.

جـ- التحركات مثال تطبيقى:

يقدم المؤلف نموذجا من مجموعة تحركات tropisms ثم يحاول تفسيره بالمستوى العادى ثم بالمستوى الحقيقى ويفسر كلمة تحركات بمعنى الحركة التلقائية للكائن العضوى كالديدان أو الطفيليات حين تتعرض لمثير خارجي ،إنها الحركة الداخلية وهو ما يسمى بالطريقة الساروتية ،إن ما تصنع ساروت هو عالم هلامى غير محدد المعالم كالالعاب اللازج أو قطعة العجين أو النبات المائى الهش حتى القصص التى تدور حول فرد ذات تقدم ساروت فى صورة كاريكاتورية غير محددة الملامح ومفتاح هذه المجموعة كما يرى المؤلف يكمن فى شيئين يتكاملان ولا يتناقضان وهما تصوير العالم الداخلى ككتلة هلامية متداخلة فالكتلة وهى تتحرك هى موضوع ساروت الرئيسى والقصة هى تلك الكتلة المتحركة، لكن فى كلمات ثم تصوير الواقع ولكنه الواقع الذى يتخطى من الأفكار المسبقة وإذا فعل الكاتب ذلك فإنه سيقدم واقعا غير معروف ويكون هو أول مكتشف له.

ماذا عن المستقبل؟

إن فكرة التجريب فى الرواية الجديدة تحمل معهامفاتيح فنائها فكلما ألغت ما قبلها لابد وأن تظهر رواية جديدة سوف تولد لتلغيها.

وتتفق فى هذا مع المؤلف إذ أن هذه سنة الحياة ومنذ خمسين عاما قال النقاد أن باب التجريب عن الرواية قد أغلق بعد جويس.. لكن الباب لم ولن يغلق.

والكتاب من أهم الكتب التى ظهرت فى السنوات الأخيرة فى مجال الرواية والقصة حيث يعرض بالدراسة والترجمة لأحدث الاتجاهات فى الرواية والقصة والمؤلف لا يكتفى بعرض آراء النقاد وإنما من خلال قرائه، الناقد يستخلص بنفسه سمات هذه الرواية الجديدة ويمثل لها وإن كان التطبيق الذى قدمه عن ساروت لم يكن كافيا فتقدم مقطوعة sketch من مجموعتها تحركات لا يعتبر دليلا كافيا ومقنعا للقارئ المتعطش لهذا الاتجاه الجديد.

وأما عن الترجمة التى قام بها لمجموعة جرييه فإن ما يعيبها هو الجفاف اللغوى فى بعض جملها وإن كان المؤلف المترجم قد برر ذلك بقوله «إن جرييه لا يقدم مصطلحا يحمل أحكاما كما فى اللغة العربية» ولذلك اضطر أن يكون قريبا من روح جرييه وفلسفته وهذا ما نتفق فيه مع المؤلف لأن ترجمة جرييه تحتاج لاستعداد خاص وفهم جيد له لكن تظل للترجمة دقتها وقربها من النص الإنجليزى المترجم وتظل للترجمة قيمتها كنص أدبى يجذب قارئ العربية لقرائه.

وتبقى الإشارة إلى أن العرض لم يقدم الكتاب كما أراده المؤلف وإنما هى محاولة للتمهيد لقراءة الكتاب الأصلى كما أراده وكتبه المؤلف.



البيت الكبير
بين الرمز والمثال

محمد قطب

التراث منبع يلجأ إليه المبدعون يستلهمونه فى أعمالهم الأدبية والفنية من أجل إثراء العمل وتحميله معانى ورموزا تعمق من الدلالة وتفتح آفاقا رحبة للتأويل وللتواصل، وللمزج الزمنى بين الماضى والحاضر،وتجلية الأقنعة لتكشف عما وراءها من الرؤى الأخلاقية والسياسية والسلوكية ولقد استهوى التراث بذخائره وأساطيره مخيلة الأدباء وتعاملوا معه فى أنساق مختلفة ما بين التسجيل والمزج وجدلوا من ذلك حركة تعبيرية تهتدى بوسائل فنية للكشف عن الحاضر وأصبح اهتمام الكاتب منصبا على الواقع المعيشى فى تناوله للشخصية التراثية..»[1]

ولأن التراث غنى بآليات القص والحكى، وانطلاقات الخيال فإنه يمثل للمبدع حاجة يسعى إلى تحقيقها وهذا الاستلهام الذى يسعى إليه المبدع يردفه ويشكله توجه فكرى يجعله يتعامل مع الإفادة النصية التى يبتغيها معاملة فنية تتطلب قدرة على الاستيعاب وعلى التشكيل وفق منظور جديد.. وإلا تحول الأمر إلى إعادة صياغة للتاريخ.. وليس انتقاء للشخصية ، أو الموقف، أو الدلالة بما يؤهله لتضفير القديم بالحديث وفق الرؤى المتجددة والمعاصرة.

ولا شك أن الأعمال الروائية التى تتخذ من تاريخ الأنبياء كعنصر تراثى نبيل وعظيم- مادة لإبداع النصوص وفى الرؤية ودرجة الإفادة وآليات البناء من أجل استيلاء المعانى الكبرى من حركة الصراع بين الحق والباطل، والعدل والظلم، والايمان والكفر.. على هذه الأعمال ألا تنحرف عن المضمون،وعليها - التزاما أخلاقيا- أن تبقى على القيم والرموز الكلية بما تمثله من معان مثالية سامية تتجسد فى الواقع سلوكا« وقيما وآدباء تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معا وتشف فى النهاية عن المعنى العظيم الذى يختزل تلك الرموز فى عمل واحد».[2]

ومثل هذا التناول قد تكتنفه المحاذير مثل تفسير الرموز تفسيرا معاكسا لما هو حقيقى إذ أن التعامل مع هذا اللون من الإفادة يختلف مثلا عن التعامل مع تراث شعبى أو طقس أسطورى لأن المغايرة والقلب يؤدى إلى أن يتحطم المرموز الدينى ويفرغ من جوهره»..[3]

ومن ثم فإن الرمز الأدبى فى النص ومثيله الدينى يجب ألا يتعالى أو يتغاير وإلا افتقد المضمون المعنى المجازى المراد.. إذ إن هذه الأعمال تتخذ من المجاز الكلى توجها عاما

تكمن خلفه وجهات النظر التى آثارت المبدع لأن يكتب إبداعه.. فالرواية فى قناعها المجازى «تشاد فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية،، بين الوجود والماهية ، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى.. إن الرمز الثابت والمقصود.. يكون فيها.. صلة الوصل بين الأفكاروعالم الظواهر.(٤)

ومن ثم فإن مثل هذا الرمز الموروث – فنيا– يعتبر أحد أبنية العمل الفنى طالما نجح المبدع فى تذويبه فى صياغته ونصه الإبداعى.

–٢–

ومن الأعمال الأدبية التى اتكأت على التراث وصنعت منه بناء فنيا رمزيا النص الأدبى الذى قدمه الدكتورعبد الحميد إبراهيم بعنوان «البيت الكبير» (٥) فهو يستلهم التراث الدينى فى تجليات الوحدانية عبر التاريخ وحتى اللحظة الآتية راصدا لحظات التحول فى العقيدة والمسلك الأخلاقى داعيا إلى أن يقود إلى هذا العبق الدينى فى مظانه الكبرى، وأن نقتدى فى الأعمال الأدبية قيم هذا النبع الثري– ذاهبا إلى أنه فى لحظات الارتكان إلى منظومة الدين عبر التاريخ يصبح للكيان وجوده الملموس والمؤثر والذى يفيض على الذوات بما ينمى فيهم القيم النبيلة ويشحذ المدركات الإبداعية ويسهم فى تلاقح الماضى والحاضر وتواصل العوامل المشتركة التى هى ركائز بناء الشخصية وتكوين حضارة الأمة..

والدكتور عبد الحميد إبراهيم واحد من هؤلاء الذين يعملون على أن يكون تراث الأمة فى صفائه ونقائه أحد أهم المرتكزات التى يشاد البنيان عليها والإفادة من وفرته الفكرية والحلقية إذ أن الارتماء فى حضن حضارة الآخر جريا وراء المعاصرة والانفتاح على الآخر والانضواء تحت فكره ومذهبه، ومسلكه الحياتى يصنع مسخا فى الفكر والمذهب.. فلا أبقينا على الجذور– ولا انتمينا– فى الحقيقة– إلى الحضارة الآخرى..وهو ما نلمسه فى الصور القصصية التى تناولت تجارب العبث..

ولعلنا ندرك من خلال النصوص أن الكاتب يسعى إلى إحياء آليات السرد العربى فى مظانه التراثية مما يعنى اهتمامه بالتراث الذى شغل من جهد العلمى حيزا كبيرا وفضاء واسعا.

والإفادة من التراث لا تعنى الذوبان فيه ..كما أن الذوبان فى الغرب مدان هو الآخر والأمر يدعو إلى الوسطية فليس معنى الارتباط بالتراث أن نجمد عند هذا التراث كما أنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجح مولين الظهر لهذا التراث فالطريق القاصد إذن هو أن نتخذ من التراث نقطة انطلاق بحيث نرتبط دائما بما يفر ض من

مقدسات وقيم وبحيث ندرك من خلال هذا الارتباط أننا دائما عرب [٦]..

ثم ماذا يقول النص

امتدت واجهة البيت واشتد بلمعانها وتجلت صورة الكعبة وسجل النقش حجة الحاج إبراهيم العلوى عام ١٩٤٨. تزوج إبراهيم من سودانية حين كان يعمل بالخرطوم ثم عاد بابنه إسماعيل وسيف أهداه له المفتش الإنجليزي وحفظه فى صندوق كأنه التابوت فيه بقية من آل موسى وهارون[٧] وعاش اسماعيل مع إخوته من أبيه فى رعاية الحاجة نفيسة وهم الذين أنقذوه من فتك الذئب واطمأن أبوه وتلألأت دموع الفرح فى عينيه وكان الحاج إبراهيم قد جلب معه من السودان حجابًا أنقذه من النارالتي أحاطت به(من كل جانب).

وكان إبراهيم محبا للسلام فأسبغ بذلك الأمن علي القبيلة وأصبح نموذجا للعدل والتحدى ولقد واجه الحكمدار الإنجليزى فى قوة ورفض الإهانة يذكرنا ذلك بوقفة خليل الرحمن أمام النيروز.. وحكم القرية بمفهوم الأخلاق الحميدة «حتى لقب الناس قريتنا بأنها أم القرى»..

نذر الحاج إبراهيم ابنه إسماعيل للتعلم بالأزهر فاقترب من التراث الدينى ومذاهب الفقه وتزوج إسماعيل من مارية القبطية ثم أسبغ الناس على الحاج إبراهيم صفات تجعله يقترب من الأسطورة فهو قابل الخضر وأبى زيد الهلالى وأهداه سيفه وزمزمه بالماء، بل لقد التقى بخضرة الشريفة.. وبلغ الرجل من الكبر عتيا وقبل الوفاة أمر ابنه إسماعيل بالرحيل وذلك عندما رأى شرخا صغيرا بالبيت الكبير واتجه الابن إلى المسجد الأقصى فى بيت المقدس.

وأنجب إسماعيل ولدا سماه أحمد- كان أحمد يحس بأصوله فى صعيد مصر أحب عمته حياة وتذكرها حين أرسلت لهم خطابا تذكرهم فيه أن البيت الكبير على وشك السقوط. «يكون فى علمكم أن الشرخ زاد فى الجدار والواجهة تتمايل كلما هبت الريح والبيت الكبير على وشك السقوط.[٨]

حزن إسماعيل حين علم أن أخاه الأصغر استشهد فى حرب ١٩٦٧ واتسع الشرخ فى الجدار وراح يؤلف كتابا حول «الاسم الأعظم فى ثلاثين جزء.

وعاد أحمد إلى قريته بالصعيد باحثا عن الكنز المرصود بعدما رأى جده فى المنام يأمره بذلك ونجح فى إخراجها كانت مختومة بخاتم الحاج إبراهيم فضوا المغاليق ثم نثروها فسالت الدنانير تحت أقدامهم وكأنها مياه زمزم...) [٩] وراحوا يرممون البيت الكبير حتى زال الشرح وفرح إسماعيل واغتسل مع مارية وحملت منه وقالت فى دهشة

أألد وأنا عجوز وهذا بعلي شيخ إن هذا لشيء عجيب وأسمياه عبد القدوس.

وتزوج أحمد من مريم كانت «جميلة كأيقونة » وكانت قد انتبذت مكانا قصيًا وبين دقات الكنسية وصلوات المؤذنين أقبل أهل القرية يهنئون ويغنون» (١٠)وحلم أحمد أنه ارتفع إلى السماء وأسرى به وحين استيقظ فتح الصندوق وقرأ فى كتاب الأب قصة حول الكسيح الذى طار.. إنه أبوه الذى تحول إلى روح وانضم إلى صفوف الملائكة التى تشكل عمودا يمتد فوق الكعبة وحتى السماء الدنيا(١١) عند ذلك ازداد أحمد إيمانا بأن «إبراهيم لم تمسسه النار، وبأن اسماعيل فداه ربه بكبش من الجنة وبأن عيسى نزلت عليه مائدة من السماء وبأن محمداً قد اخترق الفضاء ليلة الإسراء.

وتمضى حلقات النص لتلتقى فى المعنى والقيمة وتتشابه فى الصياغة المغزى وتبرز منظومة الفكر الدينى فى العمل.. فالدين هو الأساس فى حركة الحياة وتحولها وليس المذاهب الدنيوية «الله» والتمرد على النواميس هو الحقد بعينه «الشيطان» وأن إشراقات الله تتجلى فى مخلوقاته الجميلة «العصفور الملون» وأن النظريات المادية هى أفيون الشعوب تجنح جنوحا شديد «الوسواس..».

ثم يستمر فى لقمانياته ليرصد العظة المحملة بالقيم الأخلاقية والدينية الواجب التمسك بها وأن الكفر بنعمة الله يوجب العقاب، والزهو بالمنصب طريقه إلى البطر «قارون» الشيطان الأخرس.

ثم يسجل الدلالة المرادة من هذه الصور ذات الطابع الفكرى والفارين الدالة فى قولة فى نص حبات المطر.. «فقدنا أنفسنا يوم أن فقدنا حاسة الأنبياء وتركنا النظرنحو السماء..»..(١٢)

-٣-

وإذا كنا قد أشرنا إلى ارتباط الرمز بالمثال الدينى من حيث محاولة النماذج بين الشخصية الفنية والبني التاريخى إلا أن ذلك لم يكن جاريا وفق تحديد صارم.. لأن العمل لا يرصد تاريخا وإنما يختار المواقف ومن ثم.. فقد حدث نوع من التشابك بين النصوص ما بين المؤلف والمستلهم بنصه أو بمعناه.. إذ إن هذا الاشتباك هو الذى يعطى فى النهاية الدلالة والمعنى المقصود .. وأحدث الكاتب نوعا من التذويب فى سياق تعبيرى يرى أنه مرتبط بتراث الحكى القديم.

ولعلنا ندرك فى رصدنا العام مدى هذا التشابك النصي الذى تراوح فى الأساس ما بين النص القرآنى والحديث النبوى ثم الشعروالمأثورات والحكم.

ولعل ذلك كان وراء البنية الإيقاعية وجمال التشبيه.

وهو ما يمكن أن نسميه نوعًا من الحكى القطرى الذى يتسم بالميل إلى التكرار وتكرار الاستعارات والتشبيهات والأوصاف ويحمل فى مباشرة معنى الرسالة وصراحة القول فيها.(١٣) وهو ما يتلاءم مع فن الحبر أضفى النص على الحاج إبراهيم بعضا من المواقف الإشادية الخاصة بالنبى إبراهيم عليه السلام ليحدث نوعا من النماذج لكنه أيضا لم يقف عند ذلك بل تصاحبت مواقف أخرى مرتبطة بأنبياء آخرين.

فالحجاب حماه من النار، مثلما حمت الرسالة إبراهيم عليه السالم وأطلق عليه لقب أبو خليل مثلما لقب النبى وأكده القرآن «واتخذ الله إبراهيم خليلا» كما تشابه الموقف أمام الحكمدار الظالم مع موقف النبى أمام النيروز وقفة خليل الرحمن أمام النيروز.

وتتحول دلالات الوصف فى القرية التى هو عمدة لهاوأشاع فى أهلها الأمان.. تتحول الدلالة لتشتبك بدلالة مكة «حتى لقب الناس قريتنا بأنها أم القرى..»

كما يربط ما بين إسماعيل الابن وبين إسماعيل النبى فى مواقف الذبح حين أنقذه إخوته من هجموم الذئب بمثل ما امتثل به النبى من طاعة للأمر «اقسم أمام أهل قريته ليفدينيى بكبش سمين ينحره كل عام، ويوزع لحمة على الفقراء والمساكين»..(١٤)

إلا أن التماثل لم يكن كاملا إذ أن حدث الذئب مع إسماعيل يذكرنا بحدث أخوة يوسف مع يوسف النبى مما يشى بأن الكاتب لا يسعى إلى تحديد تاريخى بقدر ما يسعى إلى الإفادة الكلية من فيوضات التجلى الإلهى عند المواقف والأحداث مع الأنبياء والرسل ووشت دموع الفرح بموقف يعقوب عليه السلام فى قوله تعالى «وابيضت عيناه من الحزن فهوكظيم».

وهكذا يحاول النص إجراء تماثل ما بين المثال الدينى والرمز الأدبى.. وهو ما نجده أيضا فى شخصية أحمد فى تماثله مع المثال الدينى وتفارقه معا وكذلك مانلمسه فى شخصيته مريم تماثلا وتفارقا .. وهذا يعنى قصدية الكاتب فيما يختار.

وتمضى الأجيال مرتبطة بأجيال الوحدانية فى نبواتها ورسالتها..

ولقد اتكأ النص كما قلت على إحالات نصية أثرت الكتابة جاء النص القرآنى واضحافى سياقات أدبية مثل «الذى خلقنى فهويهدين».. و «رب إنى أعوذ بك من همزات الشياطين وأعوذ بك ربِّى أن يحضرون».. وغير ذلك كثيرة.(١٥)

كما حدث نوع من التمازج النصِّي بين الكتاب وآيات القرآن الكريم وصنع الكاتب بذلك نصا محتويا لغيره .«. ولما سكت عن والدى الغضب» وغيره كثير- وكذلك الحديث النبوى

«يقرأ حديثا عن نهمين لا يشبعان: طالب علم وطالب مال».

والشهيد الذى هومن أهل النار، ومن الشيطان الأخرس..»

ثم تتداخل النصوص القرآنية والأحداث فى ضفيرة واحدة عبر الحوارالذى يقوم على قال، قلت : تأسيا بما جاء فى النصوص القديمة والتى يحملها الكاتب فكرة الأخلاقى إيمانا منه بأن جدل القول وسيلة للاقناع.

قال الابن لأبيه لقمان يستوعظه:

– وكيف أستطيع يا أبتِ أن أدفع عن نفسى هذه الشياطين

– بأن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك.. يا بنى إنهاإن تك مثقال حبة من خردل فتكن فى صخرة أو فى السموات أو فى الأرض يأت بها الله إن الله لطيف خبير..(١٦)

وفى لقمانياته يعتمد النص على الحوار الذى يأتى كأنه برهان.. والحوارالذى يشغل مساحة وسطى فى النصوص ما بين الوصف الشردى فى بداية النص كأنه المدخل وانتهاء بنهاية النص الذى يرتبط بالافتتاحية.(١٧) فى «حبات المطر» إحدى نصوص حلقات الكتاب القصصية تشير المقدمة إلى الإفادة النصية من القرآن «كانت السماء دخانا ثم استوت». وكأنه يتصور الوجود الأول الذى عقل فاكتشف الهوية.. وتمازجت المفردات الطبيعية والبشرية فجاءت الحضارات وكشف النص عن ضرورة التأمل والتسلح بحواس الأنبياء التى ترى الكل فى واحد..

وجاء الحوار مجهلا ليعطى للدلالة عمومية وليؤصل نصه تراثيا حين كان الحكى عبر قال، قلت ، قالت، قالوا.. وهكذا فى نصوصه الصغيرة.. وفى آخر هذه النصوص بنائيا يكشف النص عن إشارات تقدم الدلالة عبر اختزال الفكر وتكثيف العبارة مررا بتكرار الموقف واللغة فضلا عن انتهاء النص بصورة متقاربة من الابتداء«١٨»

ويلاحظ على التكوين اللغوى ميله إلى استخدام أسلوب التشبيه كحلية تعبيرية تضفى على الأسلوب جمالا ولتوضح المعنى وتكشف عن المستور منه وهو ملح أساسي فى كل النصوص بلا استثناء .. «فى حبيات المطر» نواجه بهذه الصورة «كان الإنسان جماعات متناثرة كقطيع الأغنام» والسحب تبدو «زخارفا كأنها ثياب العيد» والناس يراها «كتلا تتراكض كأشباح المساء». وكل هذا التدافع مقصود لأنه وراء غيبة الشعور بجمال الكون لافتقاد الإحساس الروحانى الشفيف.

وفى نص مريم واكب التشبيه جمال الشخصية فهى «جميلة كالأيقونة بيضاء كحق عاج

وديعة كأنفاس الملائكة..» صور تجسد الجمال الحسى والمعنوى بما يوحى بالدلالة على الذات وعلى المثال الدينى معا وتميز نص «البيت الكبير» بأن إضاءة الشخصيات الرئيسية جاءت عبرالشخصيات الأخرى، واختزل الزمن الطويل فى حكى قليل ومادة تعبيرية أقل.

ويجب أن تلاحظ أن الكاتب يلجأ إلى توظيف الحكاية داخل الحكاية والحلم ويستخدم التناص بدلالته الشعورية والنفسية المستمدة من القرآن الكريم والحديث والشعروكذلك حرية اختيار بعض الأماكن لإبرازها فى زواياالتناول.

ولعل مثل هذا التناول أن يكون قريبا من خطاب السيرة الذاتية والذى نلح بعضا من ملامحه فى النصوص وهذا الخطاب يعتمد المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثل والحكمة والحوار والتعليق.. والمتأمل فى هذه المجاورة يكشف عن سياق ينظم وخطاب السيرة»١٩.

ويبقى أن أشير إلى أن توصيف النصوص يحتاج الى مراجعة وتأمل فالعمل «البيت الكبير» لا نستطيع أن ندرجه تحت مفهوم الرواية بمعناهاالمعروف فهو أقرب إلى القصة القصيرة التى تتسم بالاختزال فى الحدث والشخصية والزمان.. والمكان.. لكن النصوص جميعها وإن بدا منها ما يوحى بالاستقلال بمعنى أنك تكتفى بها لذاتها.. إلا أننا نلمح فيها هذا الاتصال الذى يربط بينها بخيط واضح بحيث تشكل نسقا ما، إنهاحلقة من القصص ترتبط كل واحدة منها بالأخرى بواسطة مؤلفها لدرجة أن الإحساس المتتابع بالإطارالكلى يعدل من إحساسه بكل جزء «٢٠» ولعل هذا يؤكد ما لمحناه من صور للترجمة الذاتية فى بعض جوانب النصوص. ومع ذلك فلا زال للنص ككل تساؤلاته حول هوية الكتابة.. وتوعيتها مما يستدعى الوقوف بتأن لتأصيل ذلك وتنظيره..

هوامش

١- العناصرالتراثية د. مرادمبروك ٣٧.
٢- الرؤى والأحلام محمد قطب ١٥.
٣- المرجع السابق «قراءة حول أولاد حارتنا»
٤- تاريخ الرواية ألبيريس ٤٠٨.
٥- البيت الكبير د. عبد الحميد إبراهيم
٦- دراسات أدبية د. أحمد هيكل وانظركتاب الرواية والتراث العربى فصل استلهام التراث جميل يعقوب ٤٢ وما بعدها.
٧- البيت الكبير ٤
٨- البيت الكبير ١٨.
٩- البيت الكبير ٣٠.
١٠- البيت الكبير ٣٥.
١١- البيت الكبير ٣٩
١٢- البيت الكبير ١٠٠.
١٣- فن الخبر د. شكرى عياد فصول أغسطس ٨٢.
١٤- البيت الكبير ١١.
١٥- البيت الكبير ١١، ٦٢، ١٠٤،... الخ.
١٦- البيت الكبير ٦٨.
١٧- انظر قابيل / هابيل/ سليمان والهدهد/ الثور النطاح.
١٨- البيت الكبير والوسواس الخناس.
١٩- السيرة الذاتية الروائية يمنى العبد فصول شتاء ٩٧.
٢٠- حلقة القصة القصيرة خيرى دومة هيئة قصور الثقافة.

قراءة نفسية لقصة البيت الكبير

د. محمد حسن غانم

م اا - د. عبد الحميد إبراهيم (الهيئة العامة لقصور الثقافة)

١ – مقدمة :

يرى البعض أن علم النفس من العلوم التى استفاد منها الأدب إلى حد كبير، واستخدمها فى إضافة الكثير إلى مناهجه سواء الإبداعية أو النقدية، ولا ترجع استفادة الأدب بعلم النفس إلى الفترة التى اكتشفه فيها سيجموند فرويد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فقط، بل ترجع إلى أيام أرسطو ونظريته فى التطهير الذى تحدثه التراجيديا فى نفوسنا. (نبيل راغب ١٩٨٠، ١٣١) (شوقى ضيف ١٩٧٢: ١٠٦).

بيد أن الحقيقة عكس ذلك تماما لأن فرويد يقر بنفسه أن الأدب يسبق علم النفس فى كشف مجاهل الإنسان، لا إنجازات الأدب من رواية وقصص وأساطير ومسرحيات وأشعار بل وحتى خرافات قد فتحت المجال لدراسة الإنسان بما هو إنسان، لذا فإن فرويد (١٨٥٦ – ١٩٣٦) يخلع نوعا من القداسة والأهمية على العاملين فى مجال الإبداع والفن إذ يقول: الشعراء والروائيون يعرفون بين السماء والأرض كثيرا من الأشياء التى لم تزل حكمتنا المدرسية لا تستطيع الحلم بها، فهم أساتذتنا نحن البشر العاديين فى معرفة النفس لأنهم ينهلون من منابع لم نجعلها قابلة للإدراك العلمى بعد (كابتاس ١٩٨٢، ٢٩).

ولذا فقد رأى فرويد ضرورة البحث عن الأصول النفسية للرواية، أو أى إنتاج أدبى. أو فنى – بوصفها نشاطا لاشعوريا وأسطورة شخصية لكاتب من الكتاب أو باعتباره حلولا خيالية لازمة المؤلف بافتراض أن ما هو نفسى هو اجتماعى / تاريخى فى الوقت نفسه ويركز التحليل النفسى على مضمون الرواية وارتباطها بمفاهيم التحليل النفسى وخاصة الأوربية والتى ذهب فرويد إلى البحث عنها لدى المؤلفين الذين تناول أعمالهم بالدراسة والبحث، لذا فإن فرويد قد اعتبر ثلاثية سوفوكليس لأوديب ملكا، أوديب وكولون ايجونا، لا نماذج إنسانية راقية ومادة غنية لفهم الإنسان بما هو إنسان (عبد الله عسكر، ١٩٩٧).

وكلما كان الأديب بارعا فى اصطياد لحظة إنسانية والعزف على أوتارها كلما كان ذلك أدعى إلى تأثيره لدى الآخرين فليس مطلوبا من الأديب أن ينقل بأمانة الواقع الذى يحيا فيه، بل تكون مهمته فى الأساس اكتشاف ما هو إنسانى فى حضور الواقع، والتقاطه بل والتغنى به.

والخلاصة، أن العلاقة بين علم النفس والأدب علاقة قديمة والصحيح أن علم النفس فى

بداياته قد استفاد من الأدب ثم بعد ذلك حدث تفاعل واستعادة من كلا الطرفين مما يدفع بالفهم خطوات - إن لم تك قفزات بعيدة.

٢ - النظريات النفسية فى تفسير الأدب: من تفسير الأدب بالعديد من النظريات نوجزها كالآتى :

(أ) نظرية فرويد واتباعه لتفسير الناتج الأدبى والفنى:

لا نبالغ إذا قلنا أن فرويد هو الذى اهتم بهذا الأمر وحفر له نهرا داخل اهتمامات التحليل النفسى، إذ ناقش العديد من القضايا الخاصة بالإبداع فى العديد من كتبه؛ فعلى سبيل المثال فى كتابه «محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى، ناقش قضية العلاقة بين الفرد والأدب ويرى أن الفنان أو الأديب ما هو إلا شخص ذو استعداد منطو وليس بينه وبين العصاب والأمراض النفسية شقة بعيدة، وهو شخص تحفزه نزعات عنيفة صاخبة، فهو يصبو إلى الظفر بالقوة والتكريم والثراء والشهرة ومحبة النساء، لكن تعوزه الوسائل إلى تحقيق تلك الغايات لذا فهو يعزف عن الواقع، ويحقق ما يريد فى الخيال مما قد يسلمه ذلك إلى الوقوع فى المرض النفسى، إلا أن حيلة الفنان أو الأديب أنه يكون ذا قدرة كبيرة على الإعلاء والتسامى برغباته (فرويد، محاضرات تمهيدية، ١٩٨٧) وإن الروائى ما هو إلا طفل كبير حالم، وتنعكس الصراعات الروائية على حقيقة الطفل لوالديه وأن مركزية الأديب تظل شبكة العلاقات الأدبية المعقدة فى فهم وتفسير النصوص الإبداعية، ولعل هذه النظرة البيولوجية واختزالها قد أدت بقوة إلى إغلاق الطريق الصحيح لفهم الأدب وربطه بما يدور داخل المجتمع (عبد الله عسكر ١٩٩٤).

(ب) الموجة الثانية فى فهم الأدب: جاءت الموجة الثانية بعد أن وجهت سهام النقد إلى منهج فرويد فى تفسير الأدب والتركيز على المؤلف وتشريحه، وأن ما يكتبه هو انعكاسات للصراعات التى تدور رحابها داخل نفس المؤلف.

لذا فقد قاد تيار الموجة الثانية «رجال لا كان» (١٩٠: ١٩٨١) والذى درسه الطب والعلاج النفسى، وأعاد قراءة فرويد وداوم على هذه القراءة لمدة أربعين سنة، القراءة قد سارت فى اتجاهين:

الأول: الأوضح وهو استخراج أفكار فرويد من ركام التبسيطات والتفسيرات التى أغرقه بها من تلاه من تلامذته والكتاب.

الثانى : الأعقد وهو الاضطلاع بمسئولية تصحيح بعض أعمال فرويد بالاستعانة بأجزاء أخرى (مالكو لوم بوى) (١٩٩٦، ١٥٩: ١٦١) ولعل أهم ما اكتشفه هو البنية المعرفية التى تميز

الظاهرة النفسية وقد رأى لاكان – مثلاً – أن الهول ليس مجرد دفعات غريزية مستهجنة بقدر ما تمثل لغة ذات دلالة وأن هذه البنية تؤثر بأشكال لا حصر لها على أقوالنا وأفعالنا وأن اللاوعى يكشف عن نفسه باستمرار، لذا فإن المطالع لأعمال لاكان يجده قد نحت العديد من المفاهيم مثل: الرمز وتقييمه إلى دال ومدلول وأن اللغة تلعب دورًا فى تشكيل التفكير الإنسانى وغيرها من المفاهيم (LACAn, 1977, pp. 24:25).

ومع جاك لاكان لم يعد التحليل النفسى للأدب مجرد كشف عن الظاهرة النفسية أو العقد من التقليدية فى عمل أدبى ما بقدر ما يتحتم عليه أن يوضح وأن يصف لغة العقل الباطن الرمزية إضافة إلى أن فهم الأدب على يديه قد «انعتق» من حظيرة البيولوجيا إلى عالم السيميولوجيا بوصف أن العمل الأدبى يمثل الخطاب الشرعى للظاهرة النفسية (اديت تريزدويل، ١٩٦٦، ٢٠٣: ٦٤٢).

جـ – الموجة الثالثة فى فهم الأدب: وقد قاد خطاها (جاك دريد) والذى أسماها ما بعد البنيوية أو التفكيك حيث اقترح استراتيجية جديدة للقراءة تقوم على التفكيك والقضاء على مفاهيم المركز والأصل ولذا فقد جاد إعلان (١٩١٥ – ١٩٨٠) والذى قال بموت المؤلف رافضا النظرة التقليدية التى ترى فى المؤلف أصل النص ومصدر معناه والسلطة الوحيدة – لتفسيره وأصبح المؤلف عند بارت تماما من أى مكان أو قداسة وأنه مجرد ساحة تلتقى وتعيد الالتقاء فيها السلطة التى مخزون لانهائى من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات، أى أنه لا علاقة بين المؤلف ونصه وأن المؤلف تنتهى مهمته مع انتهائه كتابة النص لأن كل قراءة للنص تعيد خلقه من جديد مع ضرورة فهم التفرقة بين السيميوطيقا والصيرمنيوطيقا حيث تسعى الأولى إلى تعريف العلاقات التى يبدعها وتضيفها وتحليلها بينما تسعى الثانية إلى كشف الطرق والوسائل التى تمكنه من فهم النصوص (ليزا قاسم، ١٩٩٥، ٢٥١: ٢٨٢).

وهكذا تتعدد القراءات للنص، ورغم اعتراضات على بعض هذه الاتجاهات الوقت لا يسمح بعرض اجتهاد حول وجود نظم عربية / نفسية فى فهم الأعمال الأدبية، راجيا أن يتاح ذلك فى وقت ومكان آخر.

٣ – إضاءة حول مؤلف قصة البيت الكبير:

يحكى المؤلف عن نفسه فيقول: كانت طفولتى فى قرية فى صعيد مصر الجنوبى مركز الأقصر – الزينية بحرى وهذه البيئة التى نشأ فيها يحيى الطاهر عبد الله، أمل دنقل، عبد الرحمن الأبنودى، تربى فى أبنائها العناد والتحدى... وحفظت القرآن الكريم.. إضافة إلى

الاستماع فى القرية إلى الغناء الشعبى والموالد والسير الشعبية.. وبعد طفولتى دفعنى أبى إلى الأزهر الشريف فقضيت فيه تسع سنوات.. ثم التحقت بكلية دار العلوم وحصلت على ليسانس اللغة العربية والعلوم الإسلامية، ثم حصلت علي الماجستير والدكتوراة عن الأدب العربى والقصة.. ثم سافرت إلى انجلترا فترة طويلة وجعلت أنهل من القصص الأوروبية (ثروت فتحى، حوار مع د. عبد الحميد إبراهيم، ١٩٩٨، ص ١٢٣: ١٢٤) إضافة إلى اهتمامه بالنقد وكتابة القصة.*

٤ – إضاءة حول القصة :

صدرت قصة البيت الكبير وقصص أخرى عام ١٩٩٨، وسميت المجموعة باسمها، وهى عبارة عن ٤١ صفحة تحكى قصة أسرة من خلال أجيال متعددة بعبارات موجزة دون استفاضة أو إطناب ويرفرف على هذه الأسرة مفاهيم: العدل/ الدين/ الرحمة/ التحاب/ والتواد مما جعلها تقاوم أعاصير الواقع ورياحه (عبد الحميد إبراهيم، البيت الكبير، ٩٨ ص ص ١:٤١).

٥ – القراءة النفسية للقصة :

يوجد مستويان للقراءة:

الأول : قراء القصة فصل أثر فصل أو فقرة بعد فقرة.

الثانى : مناقشة القضايا النفسية التى أثارتها القصة فى مجملها وتفضل أن تقرأ الرواية بالمستوى الثانى، وعموما فلقد أثارت القصة العديد من القضايا النفسية والاجتماعية والدينية نوجزها فيما يلى :

(أ) البيت الكبير: ويرمز هذا الاسم / الرمز / الدال على عدة مستويات والبيت الكبير يعنى تواجد أجيال متعددة فى مكان واحد وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على الوئام بين أفراد الأسرة تحت راية سلطة أبوية عادلة / مانحة الحب والرحمة للجميع.

ويعنى «البيت الكبير» من جهة ثانية «البيت الحرام» من حيث يحج المسلمون من مشارق الأرض و مغاربها إلى هذا المكان متخففين من كافة الضغوط، منصهرين فى بوتقة الإيمان والترفع عن الدنيا وإغوائها. ويعنى البيت الكبير من مستوى ثالث إمكانية تعاون البشر، بغض النظر عن الدين واختلافه فى مكان واحد، ألم يتزوج إسماعيل بن الحاج إبراهيم العلوى من «مارية القبطية» (ص ١٢ : ١٣).

وألم يتزوج أحمد من مريم وتم عقد القران فى الكنيسة وبين دقات الكنيسة وصلوات المؤذنين أقبل أهل القرية يهنئون ويغنون (ص ص ٣٤ : ٣٥).

ويعنى «البيت الكبير» من مستوى رابع إمكانية القضاء على التعصب وتعايش كافة البشر – بمختلف صفوفهم وألوانهم على أرض واحدة يسودها العدل والتواد، ألم يتزوج الحاج إبراهيم من سودانية حين كان يعمل مفتشا فى محطة السكة الحديد بأم درمان أمها) ألم يشعر إسماعيل أن لونه لا يختلف عن لون أشقائه وإن لم يعزلوه عنهم، ألم يأمر الأب ابنه وأسرته بالرحيل صوب المسجد الأقصى فى بيت القدس (ص ١٥) ألم يقابل هناك الفتاة اليهودية «راشيل» (ص ٢١: ٢٢) وتظن أن المستويات الأربع متدرجة ومتشعبة من مركز الدائرة (الأسرة الواحدة) ثم تتماوج دوائر التفاعل ليصبح البشر إخوانا بغض النظر عن / الدين / اللون / الجنس / الأرض / وهذه نظرة إنسانية تجمع الكل فى واحد.

(ب) السلطة الوالدية: أظهر المؤلف الأب بالسمات الآتية:

١ – أنه حج إلى بيت الله الحرام سبع مرات (ص ٤).

٢ – أنه كان يعمل مفتشا فى محطة السكة الحديد بأم درمان (ص ٤).

٣ – أنه في أثناء ابتعاده من أهله وأسرته تزوج هناك من سودانية (ص ٤).

٤ – أن الأب ناضج ويتعامل بحكمة وتعقل مع كافة الثورات الانفعالية لأولاده فى علاقاتهم بالآخرين (ص ٦: ٧).

٥ – أن الأب كان مُحبًا للسلام ولذا فقد منع عن أسرته الدخول فى مشاكل تقليدية تسود فى هذه البيئات من قبيل: الأخذ بالثأر أو أن تكون الأسرة لها أو عليها دم من قبل الآخرين (ص ٧ : ٨).

٦ – أن الأب رغم عمله كعمدة للقرية إلا أنه كان لا يخضع أبدا لأوامر الإنجليز ووقف موقفا رادعا مازال يحكى وكأنه ألف ليلة وليلة (ص ٨).

٧ – أن الأب كان يقوم بدور الحكم العادل فى فض المنازعات بين الأفراد ملوحا بكلمة واحدة هى عيب والتى تعنى فى الضمير الشعبى فى الزمن الغابر الكثير والكثير وكان لها مفعول السحر على الجميع ظالم أو مظلوم (ص ٩:١٠).

٨ – أن الأب قد ذاب فى المجموع وتخلص من الأنانية لدرجة أنه قد نذر ابنه للدراسة والتعمق فى شئون الدين حتى يعرفوه بصور شرعية – الحلال والحرام (ص ١١:١٢).

٩ – أن الأب نتيجة كل هذا الحب الفطرى العامر فى قلبه لم نجده مثلا متعصبًا لدينه وهو الإسلامى، بل سمح لابنه حين لمس منه حب مارية القبطية بالزواج منها قائلا له «ثبت عتبتك» وهى كلمة لها معنى جليل قالها سيدنا إبراهيم عليه السلام لولده إسماعيل فى

إحدى زيارة الأب لابنه (ص ١٢:١٣).

١٠ - لأسس وقواعد التاريخ الإنسانى أو بمعنى أصح كان يهتم دوما بفلسفة التاريخ ويقدم تفسيراته والتى أحيانا ما تخالف التاريخ المظنون (ص ١٣:١٤).

١١ - إن الأب قد تقدم به السن وأصيب بالعمى، إلا أن عمى العيون لا يقارن أبدا بعمى الأفئدة، لذا فقد ظل يمارس دوره القيادى والسطوى المحبب إلى الجميع، وأن الشرخ الذى وجده الأب الأعمى بصريا فى جدار البيت، وطلبه الابن أن يرحل صوب بيت المقدس إنما يعنى استبصارا وفهما أن هناك العديد من المتغيرات التى هبت على البيت الكبير بكافة دلالة هذا الاسم / الرمز / الدال وأن الرحيل هنا لا يعنى الهروب بل يعنى الاستعداد، والتردى فى كيفية مواجهة الأمور / ص ١٥).

ولا شك أن هذه الصورة الإيجابية التى قدمت للأب من إمكانية فهم مدلول هذه الكلمة بمعانيها المتعددة بدءً من الأب (مدير الحياة حتى الأب رمز الأسرة).

وأن الأب حين يكون سويا تكون كافة التفاعلات الأسرية سوية وصحية لأنها تكبت كافة الغرائز العدوانية التى تدعو إلى التشتت والتفريق والتصدع.

(ج) الأسرة الممتدة:

يعرف الدارسون لعلم النفس الأسرى أو العائلى أن هناك العديد من الأنواع والتصنيفات التى تأخذها الأسرة وهى:

١ - الأسرة المحدودة أو الفردية : family حيث تنحصر فى الأب والأم وأولادهما فقط وقد ظهر هذا الشكل نتيجة للعديد من العوامل أهمها الهجر إلى المدن .

٢ - العائلة والأسرة : family حيث نضم بجانب الأب والأم والأولاد الأصول مثل الجدود والأعمام والأخوال وتابعيهم من أولاد عمومة وخئولة وَحَفَدَة وكلهم يعيشون تحت سقف واحد فى بيوت متقاربة.

إضافة إلى بعض الأشكال الأخرى:

وقد برزت القصة أن نمط الأسرة السائدة فى هذه القرية هو الأسرة الممتدة حيث تعيش عدة أجيال فى مكان واحد وتحت قيادة واعية، عادلة / حاسمة / واضحة / موضوعية ينتمى الجميع تحت عباءتها.

والأسرة كمجموعة من الوظائف المميزة هى :

١ - تقوم بالوظيفة الإنتاجية حيث يتعاون أفرادها تعاونا وثيقا فى العمل والإنتاج، أو غالبا ما يكون الإنتاج الزراعى ومشتقاته.

٢ – حماية الأفراد نظرا للتماسك الشديد بينهم، حيث تختفى الفردية ويتنامى المجموع.

٣ – إشباع مطالب الجميع البيولوجية والفسيولوجية والنفسية.

٤ – أن الأسرة تكون العمق الاستراتيجى للفرد حيث تمده بالعديد من مقومات الحياة على عكس تواجد الفرد فى الأسر حيث تسود العزلة/ الفردية / الاكتئاب / الانتحار/ الأمراض النفسية والعقلية).

٥ – تقسيم الواجبات والمهمات على الجميع وفقا لتصنيفات ومستويات متعددة وواضحة أمام الجميع، وقد ظهر تأثير الأسرة الممتدة فى العديد من الجوانب التى أبرزها المؤلف مثل موقف الشجار مع الآخر الذى أراد الاعتداء على الأب (ص٧:٨) والخضوع للسلطة الأب (ص ٩:١٠).

٢ – الخيال الشعبى والقصص الشعبية: أثارت القصة العديد من المواقف التى يظهر فيها الخيال الشعبى فى التعبير عن العديد من المواقف مثل :

١ – رسم صورة الكعبة على جدار البيت وتحت صورة الكعبة نقش بخط كوفى بارز وبلون ذهبى زاه العبارات الآتية :

حج مبرور وذنب مغفور

مبروك الحجة السابعة

للحاج إبراهيم العلوى

١٩٤٨ ص ٤٢٣)

٢ – إمن الحاج إبراهيم – رغم أنه إلا أنه كان فى الفترة الأخيرة من حياته يلقى إلى ابنه بأخبار تاريخية لم يقرأها فى كتب التاريخ المدونة.. إذا كان يضيف رؤاه إلى الوقائع المدونة (ص ١٣: ١٤).

٣ – حين بدأ الجميع إعادة بناء البيت مرة أخرى، أخذوا يعملون ويغنون «يبدأ أحدهم المقطع ويردد الباقون وراءه فى نفس واحد هيلا هيلا هيلا هوب» (ص ٢٨:٢٩).

٤ – التفسير الشعبى للأحلام والرؤى إذا يوم طلع علينا الأب منتعشا نشيطا على غير العادة وقص علينا رؤيا أعادت عليه الحياة... ارتاح الأب بعد هذه الرؤيات وعادت إليه البشاشة وأزمع من ساعتها أن يؤلف كتابا تحت عنوان الاسم الأعظم (ص ٢٣).

وقد اهتم علم النفس بالأدب الشعبى؛ لأنه رمز للطابع القومى لمجتمع ما، كما أن جميع أفراده قد اشتركوا فى تأليفه بل وحفظه من الاندثار حيث يورث عبر الأجيال، بل ويلعب

دورا رئيسيا فى غرس العديد من المفاهيم والقيم والاتجاهات تجاه العديد من قضايا الذات والآخر والعالم.

فالرسوم هى تعبير عن طاقة الفرح بأن الله قد استجاب وقبل وكتبت له زيارة النبى - صلى الله عليه وسلم - وإلى الآن - فى القرى تحديدا - مازالت الرسوم تتصدر واجهة المنزل ومزينة بصورة للكعبة والعديد من أحاديث الرسول التى تحض على زيارته والوعد بالمغفرة لمن أخلص فى الحج وعاد من هذه الرحلة النفسية كمن ولدته أمه.

إضافة إلى أن رمز الحج قد يعنى الكثير فى الضمير الشعبى (وقتذاك) من تقوى وصلاح وفلاح ورضى الرب والعباد.

٢ - أما السيرة الشعبية فنحن نتفق مع د. عبد الحميد يونس (١٩٩٧) من أن الفرق بين القصص الشعبى والتاريخ واضح، فالأول ينشد ما يجب أن يكون والثانى يفتش عما كان وإذا كان القصص الشعبى ينزع دائما إلى التخصيص والتفضيل فإن التاريخ يحكم المنطق ويبحث عن المقدمات والنتائج فيجنح إلى التعميم والإجمال (عبد الحميد يونس ١٩٩٧ : ١٣) ولذا فإن الهالة التى تضاف إلى البطل الشعبى - إلى درجة الإعجاز - إنما تشيع فى حقيقة الأمر العديد من الاحتياجات النفسية والتى يعجز الأفراد وواقع المجتمع المعاش عن تلبيتها وكأن البطل الشعبى هو «لسان حال» هؤلاء المطحونين الذين لا يجدون فكاكا من أسر الواقع وأغلاله، ولذا فلا عجب أن نجد حتى الآن عن أساطير وحكايات: أبو زيد الهلالى، على الزيبق / أدهم الشرقاوى وغيرهم.

٣ - أما عن أغانى العمل فكمال يقول أحمد مرسى (١٩٩٦) فهى كلمات ليس من السهل فهمها أو معرفة أصلها.. إلا أنها تهدف إلى تنسيق حركة العمل وزيادة مقدرة العمال على بذل الجهد بتوقيع حركتهم فى انتظام يوحد هذه الحركة، فالعمل الجماعى وخاصة ما يتصف بانتظام أدائه مصحوبا عادة بأغنية ربما ارتبطت بقصائد سحرية معينة ولكن من المؤكد أنها ارتبطت أيضا بمنافع عملية اكتسبتها من الخصائص الإيقاعية التى تحفز العمال على زيادة نشاطهم وتمكنهم من المحافظة على زمن الحركة التى يؤدونها فى أثناء العمل (أحمد مرسى ١٩٩٦، ص ٤٧).

٤ - أما عن الأحلام وتغيرها فهى ظاهرة قديمة قدم الإنسانية، وقد تكون الأحلام شاملة على دلائل وإشارات تحفز وتدفع الفرد إلى اتجاه معين أو يحجم من الخوض فى أمر ما (صلاة الاستخارة مثلا ثم النوم والحالة النفسية التى يستيقظ عليها الشخص صباحا) ولعل الكاتب فى القصة قد أوضح مبلغ الدافعى والحماس التى انتابت الأب،

فشرع من فوره فى تأليف كتاب «السر الأعظم».

(هـ) الدين: رمز التماسك، الإخاء / العدل: وقد ظهر صوت وسحر الدين فى العديد من المواقف مثل:

١ – حج بيت الله سبع مرات (ص ٤٢٣).

٢ – نذر ابنه إسماعيل دراسة فى الأزهر الشريف وأوصاه بمذهب الإمام مالك حتى يعرف أهل قريته الحلال والحرام (ص ١١).

٣ – حين مرض الابن وأشرف على الموت، وجهه الأهل نحو المشرق، وأخذوا يلقنونه الشهادة إضافة إلى ترديد الأب للعديد من الآيات والأدعية حتى استجاب الله وشفى الابن (ص ١٠:١١).

٤ – أن الابن إسماعيل حين رأى رؤيا عادت إليه الحياة (بعد أن دخل فى دور اكتئاب وجودى نتيجة لكثرة إحباطات الواقع وعجزه عن الصد والمقاومة).

وأقبل على الحياة راودته نفسه على تأليف كتاب بعنوان: الاسم الأعظم أتمه فى ثلاثين جزءً.

٥ – إن أحد الأحفاد قد جدد ما كتب على الجدار وخط الآتى «جدده أحفاد الحاج إبراهيم لمناسبة مرو خمسين عاما على حجة جدهم السابق، ١٩٩٨) ص ٣١.

٦ – نجد صوت الدين عاليا وواضحا – إلى درجة الصراخ الجميل – فى العديد من المواقف مثل تسمية أحد الأحفاد «عبد القدوس» وقد فرحت الأم بهذا الاسم قائلة «عاشت الأسامى، اليوم يزول الشرخ، وغدا يعود القدس» ص ٣٣، ويطرح ما سبق قضية أهمية الدين فى حياة الإنسان وكيف أن الدين شىء فطرى فى الإنسان؛ لأن شعوره بأن هناك إلها مدبراً ومالكا وقيما وقيوما على كل ومن فى الكون لا شك أنه يريح الإنسان لدرجة أن العديد من علماء الصحة النفسية فى الوقت الراهن يؤكدون على ضرورة أن يكون للإنسان عقيدة ما، يركن إليها حتى يذوب فى بحيراتها ما يكدر صفوه وإذا كانت حكمة الله قد تجلت فى القانون الإلهى لقد خلقنا الإنسان فى كبد فلا شك أن الإنسان بفطرته – وقبل بزوغ الأديان وإرسال الرسل – قد لجأ إلى العديد من القوى التى ظن بفكره المحسوس / المحدود حين ذاك أنها تحميه وتصونه مما يخاف فى هذه الحياة ومع إرسال الرسل زادت مساحة المعرفة، وتلاشت صحراء الجهل والتجهيل فنعم الإنسان بالإمام وَألاَ بذكر الله تطمئن القلوب.

وما كانت لتكون هذه الخواطر والقراءة النفسية السريعة إلا كرد فعل لهذا العمل

القصصي بالصغير / المبدع / الجميل / الرائع.

مراجع القراءة :

١ – أحمد مرسى: الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، القاهرة.

٢ – أديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة د. جابر عصفور، ط – ٢٣ الهيئة العام لقصور الثقافة، ١٩٩٦ أغسطس القاهرة.

٣ – ثروت فتحى : حوار مع د. عبد الحميد إبراهيم فى ١٩٨٧/١/١٨ إصدارات جماعة التأصيل، الجزء الأول، ط ٢، ١٩٩٨، القاهرة.

٤ – سيزا قاسم: القارئ والنص: من السيميوطيقا إلى الهرمينوطيقا مجلة عالم الفكر م ٢٢٣ يونيو ١٩٩٥ الكويت.

٥ – شوقى ضيف: البحث الأدبى، دار المعارف، ١٩٨٣، القاهرة.

٦ – عبد الحميد إبراهيم: البيت الكبير فى قصص أخرى، إصدار جماعة التأصيل الأدبى ١٩٩٨ مطبعة الموسكى، القاهرة.

٧ – عبد الله عسكر : الصدام الأيديولوجى وهوية الذات – دراسة فى التحليل النفسى لرواية قلب الليل لنجيب محفوظ، ١٩٩٤، الأنجلو، القاهرة.

٩ – كاتباس لوى: النقد الأدبى والعلوم الإنسانية دار الفكر، ١٩٨٢ سوريا.

١٠ – مالكولم بوى: جاك لاكان، فى البنيوية وما بعدها عالم المعرفة، العدد ٢٠٦، فبراير ١٩٩٦، الكويت.

١١ – نبيل راغب: التغير العلمى للأدب – نحو نظرية عربية جديدة، المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠، القاهرة.

12 - Laxam" psgcho analysis cited by A Niklemare, J. acqves Ia-can,trans by: David Macey, London. Pantldge Kegan panl, 1977.

● أبجدية المكان
وجينات الهوية.. دراسة
فى «شواهد ومشاهد»
عبد الحميد إبراهيم
● عبد الحميد إبراهيم فى بيته

د. سيد قطب



١ – أبجدية المكان: وشم الجسد :

منذ أن عرف المبدع العربى كيف ينظم وجوده المأساوى فى كائنات اسمها النصوص.. كانت القصيدة نصا مسكونا بالمكان.

الإنسان يسكن المكان.. المكان يسكن الإنسان دون استعارة أو لعب بالمجاز، مع أن لعبة المجاز هى أنبل الألعاب.. هى اللعبة المقدسة التى تكتشف الحقائق، تنزع عنها غلالة الستر اللغوى..

يرسم المطر وشما على الأرض، فتصبح كتابا مغريا بالقراءة ويرسم الشاعر الوشم الأرضى فى قصيدته؛ ليحتفظ بخلود اللحظة المتفلتة بلا عودة... تماما كما يضع الإنسان الوشم مغروسا فى الجلد دونما انسلاخ وكأنه وصمة وبصمة وعلاقة غير منفصلة بين الإنسان والمكان، تقول إن المكان قابل لقراءات لا تنتهى، تعرف الماضى وتعى الحاضر وتتنبأ بالمستقبل، والإبداع قراءة فى كف المكان فحاول الغوص لتصل إلى حقيقة المصير الإنسانى المحاط بمكانين مقدسين فيهما النعيم والجحيم، بينما وجوده فى إطاره المكانى قيد لا يستطيع أن ينطلق من حدود الأرض والسماء مهما بلغ علمه، فستظل خطوته قاصرة عن أن تخرق الأرض أو تبلغ قامته الجبال طولا.

خصوصية المكان، بما فيها من دلالتى الأسر من جهة والانتماء من جهة أخرى، يقدمها الدكتور عبد الحميد إبراهيم فى لقطة ناطقة فى شواهده ومشاهده.

«جاءت الحلبة، ونزلوا شرقى الدار، بعيدا عن الجسر، وأشعلوا النيران.. سخنوا المسمار، تراجع خليفة وعربى ومحمد، أما أنا فقد تقدمت، وكتمت خوفى، وكشفت ذراعى، وطبعوا لى الوشم الأخضر.

كبر يوسف، وأصبح أستاذا فى الجامعة، وعميدا لكلية الآداب، وحاول أن يتخلص من الوشم الأخضر، فلم يستطع[1].

من خلال الوشم الأخضر المرتبط بالمكان تستطيع قراءة الجسد الإنسانى، أن تعود بالكائن إلى بيئته، إلى تكوينه الأنثربولوجى، آفاقه الميثولوجية، وانتمائه الجغرافى، الوشم علامة تربط الذات بالمكان وهى مأخوذة منه، من رموز المكان، من أبجديته[2].

إنها كتابة مسمارية تسجل جزءاً من التاريخ الإنسانى، تماثل نقوش المعابد التى تحكى

قصة وجود الأجداد بلغتهم الخاصة ورموزهم الشكلية وخطوطهم التشكيلية.

الانعتاق من أسر المكان مستحيل، لأنه فقدان لخيط الانتماء، للحبل الواصل بين الأم الأرض والجنين الابن.

لذلك لا تتحرر شخصية يوسف فى شواهد ومشاهد من الوشم، من تاريخه الأسطورى، مع أنه قد حصل على الدرجة العلمية العليا وارتقى مكتب العمادة الأكاديمية.

إن كان هذا هو حال الذات ببعدها العلمى، فبعدها الآخر الفنى ليس بمعزل عن هذا الأسر، فبعد صفحتين من هذه اللقطة يقدم عبد الحميد إبراهيم لقطة أخرى، شاهدا متداعيا من الشاهد السابق ومشهدا من مشاهد الحياة الأدبية المعاصرة وحكما نقديا بأسلوب قصصى :

«مسكين يحيى الطاهر، مات ولم يستطع الخلاص من الطوق والأسورة»(٣).

وشم المكان كتب على جسد يحيى الطاهر الروائى رؤيته للحياة ونماذجه القصصية، فلم يستطع معه خلاصا.

٢ – دلالة العنوان: منظور رؤية المكان:

لعلنا بذلك نكون قد انطلقنا إلى متن الرواية «شواهد ومشاهد» الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ضمن سلسلة «كتاب الثقافة الجديدة» فى يوليو ١٩٩٦، وهى ترجمة ذاتية تمزج بين تقنية تيار الوعى الغربية بما فيها من تداعيات وتوظيف للحلم وتداخله مع الواقع الذهنى والاجتماعى معا، وبين تيار الواقعية السحرية الذى يوظف فانتازيا الموروث بعمقه التاريخى وهيمنته الراهنة، وبين إبداع القاص العربى القديم القائم على فن الخبر القصصى لتكون كل وحدة قصصية ذات دلالة متجاورة مع سابقتها، متشابكة مع لاحقتها، كما تكون النادرة نصا عميقا ممتعا وعاكسا لروح الوجدان الفردى والجمعى معا، مستفيدا من تقنية الرواية الجديدة. القائمة على اللقطة من منظور السارد – وقد سبق للدكتور عبد الحميد أن ترجم لقطات آلان روب جرييه(٤).

ومن عنوانها نعلم أنها رواية مكانية قائمة على الرؤية، بالمنظور الثنائى للرؤية، العينية والعقلية الإدراكية، مع تقديم للشواهد على المشاهد، لأن الشواهد تحمل نوعا من الثبات، من البقاء، من مقاومة الزمن وبالتالى تحاول الاحتفاظ به، ليس من زاوية التحدى، ولكن من منطلق التصالح والمصاحبة، لأن الزمان يمكن أن يستمر فى المكان من خلال الشاهد، بينما تواصل المشاهد عملية التطور والحركة والانسياب والتجدد.

العنوان دال على فكر الرجل وروحه، فكر التأصيل، النبات يسبق التغير، ويحتل مكانة

قبله، والحركة والتطور والاستمرارية مطلوبة ولكن مع الارتباط بجوهر، بيقين، بدرجة معيارية يضعها الإنسان أمامه شاهدا، والأمة التى نشأ الكاتب فى ظلها تحمل أمانة الشهادة، أمة هى شاهدة على مسيرة الإنسان ومصيره.

إن لعبة الجناس فى «شواهد ومشاهد» يفسرها المؤلف قبل أن تبدأ العملية السردية بالشاهد الأول - والرواية مقسمة إلى شواهد، وكل شاهد مقسم إلى مشاهد - يقول المؤلف:

«وكما تختلط حروف الشواهد بحروف المشاهد، تختلط أيضا الذكريات، وهى ترتد بعيدا، وكأعمدة التلغراف يراها المشاهد من نافذة قطار سريع[٥]».

إن اختلاط الحروف هو انعكاس بلاغى لغوى لتداخل الأمكنة حين يدركها الإنسان بمنظوره، فتنسجت إلى ذاكرته صانعة الوعى واللاوعى أيضا، ولكن اللعبة تحتاج إلى تفسير لهذه الشفرة، شفرة الإدراك والتداخل عن طريق الرؤية، وصناعة الذاكرة فى إطار الزمان الذى لا يتوقف.

إن لدى اللغة العربية جذرا لغويا واحدا تنتمى إليه الكلمات، الكلمات ليست كائنات شاردة وإنما تضمها عائلة، بيت، على المستوى الصوتى، تتفرع منه الألفاظ بالاشتقاق لتمارس حياتها الإيجابية فى التداول النصى، بالإضافة إلى الارتباط الدلالى الذى يجمع المتناثرات اللفظية فى حقول ينصب كل حقل فى الآخر كما تلتقى الجداول والروافد لتشكل مجرى النهر الكبير.

والشواهد والمشاهد من عائلة واحدة (شهد) أصلها الدلالى يعلن عن الرؤية والمشاركة والممارسة والوعى ليصل إلى حد التضحية بالذات فى سبيل القيم العليا لتكتسب الذات خلودا وبقاء سرمديا يقاوم الفناء[٦].

تلك هى المادة التى اختار منها الدكتور عبد الحميد إبراهيم ثنائيته فى العنوان، أما الاختلاط فليس اعتباطيا، وإنما هو ضم المتناثرات، كما يضم الجذر اللغوى المشتقات وتعرف به أصولها، فكرة الأصول ذات الأثر الواضح فى تشكيل نظرية التأصيل، ولما كانت الأبواب هى الشواهد، فهى التى تضم المشاهد، الإدراك المبنى على وجهة نظر ثابتة باحثة عن البقاء تضم المتناثرات فى خيط واحد، كما فعل المؤلف القديم، ابن عبد ربه، فى العقد الفريد، هناك خيط يسمح للمادة الإبداعية بالالتقاء والتجاور، لأن بها دلالات مشتركة، وتلك هى بنية الشواهد والمشاهد، أما الدلالة الكلية للعنوان فتعنى أن المبدع شاهد، يكتب لبيئته الخلود الفنى.

فى النص السالف يلتقى يحيى الطاهر عبد الله بالأخ يوسف، ثنائية العلم والفن لا تستطيع الخلاص من الوشم المكانى بمعناه المزدوج المادى والمعنوى، الحيوى والرمزى، وبالتالى يلتقى الأخ الحقيقى العالم «يوسف» بالأخ الروحى «يحيى الطاهر» هل هذا اختلاط اعتباطى؟ إنه مجاورة للاختلاط، تجاور يتم بوعى عن طريق الإدراك ليتخذ موقفا من هيمنة المكان، ومن الوجود الإنسانى، حيث تتسع دلالة «الأخوة» لتطلق من الدم العائلى إلى المداد، الدم الإبداعى، فالمؤمنون أخوة، وكذلك الأمر بالنسبة للمبدعين، وواسطة الانتقال الدلالى لهذا المفهوم واسطة مكانية تنطلق من وشم يوسف الأخضر لتنضب فى القيد الإنسانى عند يحيى الطاهر الذى التقط وعيه مفهوم الطوق والأسورة، مفهوم هيمنة التقاليد المكانية لتصنع قدر الإنسان، إن وشم المكان ينتقل من الجسد إلى الروح.

٣ - أبجدية المكان: خصوصية الرمز:

للمكان مفرداته، أو كما قلنا فى العنوان أبجديته، شفرته، تلك اللغة التى حدثت عن طريق تفاعل مجموعة من الأبعاد، البعد الجغرافى، البعد التاريخى، البعد الحيوى، البعد الأنثربولوجى، البعد الروحى، كل هذه الأبعاد تم إدراكها عن طريق اللغة التى بدأت باعتبارها وسيطا رمزيا للتمييز والإدراك والتواصل، ثم طغت بوجودها الذاتى وفاعليتها الدلالية وإيقاعها الصوتى لتمزج بين هذه الأبعاد[٧] وتقيم أنماطا من العلاقات بينها، علاقات تربط الوجود الحيوى للإنسان بالحيوان، وتربط الاثنين معا بمثيولوجيا المكان التى تتصاعد لتشكل وجدانه وتصبغ الأنا العليا للجماعة بلون خاص.

مفردات العالم الأول، عالم الطفولة، تحفر فى الوعى نموذجا معياريا قياسيا للإدراك المادى والمعنوى، زاوية رؤية إبداعية من فضاء الزمن الحلم المستقر فى اللاوعى، لكن المبدع الممتلك لوعيه الفردى، والمتجاوز وعيه الفردى ليحل فى الوعى الجمعى ثم يفك شفرته ويكشفها فى إبداعه[٨] تتوجه عينه إلى هذه الزاوية البعيدة التى انزاحت من فضاء الواقع إلى غياهب الذاكرة، لكنها لا تخفى عنه، لأنه مؤرخ من نوع خاص، مؤرخ يملك مادته ووثائقه ورجاله وأساتذته فى وعيه المتوتر دائما، الذى يصفو لحظة الكتابة، لدرجة تجعل الأسماك مرئية من خلال المياه فيمد شبكته، قلمه، ليقتنص منها ما يشاء مايناسب الوجبة التى يصنعها.

هكذا يفعل عبد الحميد إبراهيم عندما يصنع نموذجا نصيا دالا على متاهة الإنسان فى إثبات وجوده وعدم قدرته على تمييز هدفه لأن رؤيته للحياة لا تستند إلى معيار، وإنما هو مفتون باللحظة وبالنماذج التى أمامه فقط، تجربة العبد يمثل لها بأقصوصة من البيئة،

فى غاية الافتتان.

«يستحضر الآن صورة ذكر الأرنب فى حوش الدار، فيرثى له، ويرى الأنثى بفرائها الناعم، فيقفز إليها، وقبل أن يستقر يرى الثانية فيقفز إليها، ويقفز إلى الثالثة، وإلى الرابعة، والخامسة، والسادسة، ويدور، يدور حتى يدوخ ويقع على الأرض(٩).

إن رمز «ذكر الأرنب» مستمد من حقل الطفولة فى إطارها المكانى بالنسبة لذاكرة السارد، وعبارة «حوش الدار» علامة مكانية خاصة بالبيئة الأقصرية الريفية، أما وجهة نظر السارد فتمزج بين أنثى الحيوان وأنثى الإنسان من خلال عبارة قصيرة، يشبه الجملة بفرائها الناعم، والفراء من حقل الزينة الأنثوية المتصلة بالزى والثراء، ليقول لنا السارد عن طريق اللغة إن الأنثى الجميلة الثرية لا تعدو أن تكون حيوانا صغيرا، وأن العلاقات الإنسانية فى بعض أبعادها هى جزء من علاقات حيوية وطبيعية على مستويات متعددة منها المستوى الحيوانى، والصفة «الناعم» تزيد الحضور الأنثوى وتقدم غواية للذكر الحائر، أما اللفظ الدال على اللقاء بين الذكر والأنثى فقد اختاره المؤلف بعناية «يستقر» لفظ نظيف ليس فيه إيحاء بلقاء الجسد ومتعة الحس وإثارة الغرائز، إنما فيه إحساس بالمكان، الاستقرار دلالة مكانية، انتماء، وهذه هى الدلالة المنطلقة من كون الزوج ساكنا للآخر، استقرار للوجود الحيوى من أجل المحافظة على الحياة، حياة الذات، وحياة النوع.

هذه القصة القصيرة تتعانق مع أجزاء أخرى بالرواية لتسير الدلالات فى خطوط أشبه بالموجات التى تحتضن كل موجة فيها الأخرى وليست الخطوط المتوازية التى لا تلتقى:

«تذكرت قصة كتبها توماس مان.

كانت القصة عن فتاة، ترقص، وتغنى، وتمارس كل شىء دون عمق، ثم فجأة انخرطت فى بكاء حاد(١٠).

إن ذكر الأرنب الحائر يتخذ هذه المرة رمزا آخر هو أنثى فى رواية غربية تعيش فى ذاكرة السارد.

ذات فقدت يقينها بعد حالة الدمار الموجهة من الإنسان إلى الإنسان، ذات لا تفرق بين رغبة ورغبة، بين هدف وهدف، بين متعة وقيمة، بين سعادة وشقاء، إذا اجتمعت فيها متناقضات الإنسانية حين تمارس الحياة اللامعيارية، بلا يقين، بلا شفرة خاصة تحمل من خلالها انتماءها، وتتغلغل فى جيناتها، فى عناصر وجودها الحيوية فتكون بمثابة خط الدفاع الأول والأساسى فى مواجهة ما يهدد الروح الإنسانى.

إن رموز البيئة الأولى تنقش داخل وعى الذات الساردة تشكيلاتها التى تصبح معيارا

لرؤية العالم، ومقياسا للحكم على الأشياء، ونموذجا تمثّيليا للبناء البلاغى للنص السردى، فذكر الأرنب يتحول إلى رمز فى أبجدية الوعى، رمز له دلالة، وله طاقة تداولية قادرة على الدخول فى سياقات سردية أخرى، من خلال التفكيك الدلالى، ذكر الأرنب يصبح رمزا للحيرة الإنسانية، للذات النهمة المتطلعة لإشباع ليس له حدود، غير الواعية بالخصائص النوعية للطرف الآخر، الطرف الذى سيشبع الذات ويمنحها مساحة لتحقيق وجودها، لذلك يحيل نص الفتاة الغربية بوجودها المأساوى المتناقض إلى شفرة ذكر الأرنب المستمد من أبجدية مكان طفولة السارد.

لا يقتصر الأمر على ربط هذا النموذج بتجربة أدب العبث الغربى، وليس فى ذلك مفارقة أن يكون ذكر الأرنب الصعيدى رمزا لأبطال أدب العبث، لأن مفردات الحياة تختلف فى ظاهرها وتلتقى فى تكوينها الدلالى، وإنما يصبح هذا النموذج معيارا نقديا لتجربة القراءة والحكم على أفكار الأدباء الذين تلقى السارد أعمالهم فى فترة مبكرة من عمره، إننا نلمح أثرا قويا لدلالة رمز ذكر الأرنب عند عبد الحميد إبراهيم وهو يتحدث عن أعمال إحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب، تلك الأعمال التى حاولت تقديم نموذج المرأة الجديدة فى بعديها الوجودى والاجتماعى فى الخمسينيات من هذا القرن، فالشخصيات عندهما تعود لتلتقى برمزية ذكر الأرنب، وبالتالى فرؤيتهما للعالم، من منظور عبد الحميد إبراهيم السارد، يفتقد إلى المعيار اليقينى الذى نقيس على أساسه وموازينه القيم الإنسانية والنماذج البشرية.

وعندما يلتقى المؤلف وهو شاب بأحد كتاب القصص العاطفية الذين عايش عالمهم فى مراهقته يصفه قائلا:

«فوجده يلبس الأصفر والأحمر، ويضع على جسده «كرنفالا» من الألوان الصارخة، فأدرك أن الاستعراض لا يخفى وراءه إلا الخواء، مهما تستر صاحبه وراء شعارات من الأهداف النبيلة.

إنما اصطلح الغلام مع الغريزة بعد أن تزوج، واكتشف أن الجنس يمكن أن يكون سكنا ورحمة(١١).

إن الألوان المتعددة التى يرتديها المؤلف العاطفى فى هذا السياق، هى استعارة تمثيلية لنماذج شخصياته الروائية غير المستندة إلى منطق أو مقياس للرؤية، وهى أيضا تعود بنا إلى مجموعة إناث الأرانب ذوات الفراء الناعم التى أصابت الذكر بالتشتت والحيرة وأوقعت به فى متاهة الاختيار، معلنة أمامه أزمة الوجودية، بالتالى يقدم السارد الحل المستند إلى

القيمة الإنسانية فى اختيار «الآخر» هنا، وهو الزواج، الذى يعنى «الاستقرار» الحقيقى، وبداية التأسيس المكانى للذات، ذاك المكان الذى سيصبح أبجدية تورث للجيل التالى جينات الهوية من الجيل الأول.

على أن الاختيار الأسلوبى على مستوى الألفاظ عند عبد الحميد إبراهيم يطرح أمامنا استعماله النص للفظ «الغلام» فى هذا السياق بالتحديد، لقد عبر السارد عن ذاته باسم العلم «عبد الحميد» وبضمير المتكلم، وبضمير الغائب، وبلفظ «الصغير» ولفظ «الصبى» وقد استخدم لفظ «الصبى» حين كانت ذاكرته الساردة تستدعى طه حسين بتمرده على بيئته الصغيرة ثم بيته الكبير، ولكن عبد الحميد إبراهيم هنا يستخدم لفظ «الغلام» وهو يتحدث عن ذاته التى تتوجه إلى الجنس الآخر، ولفظ «الغلام» مشتق من مادة «غلم» التى يعلن أصلها الدلالى عن الشهوة العنيفة[١٢] فمن الواضح أن السارد يختار العلامة الدالة على ذاته فى إطار السياق الذى تقدم فيه الذات لها أوجه متعددة، وبالتالى علامات متعددة، من اسم العلم، للضمير بنوعيه – متكلم وغائب فى شواهد ومشاهد – للصبى، للصغير، للغلام، وكل علامة لها سياق خاص تعلن عن أحد وجوه الذات.

٤ – أبجدية المكان وجينات الذكورة :

يمثل رمز «ذكر الأرنب» شبحا مكانيا يواجه ذات السارد، ويصبح بمثابة – لهو النفسى – إنه مجموعة الرغبات التى تضغط عليها الأنا العليا للسارد حتى لا تظهر إلا بطريق مشروع، وقد استخدم السارد اللفظ ذاته ليدل به دلالة مباشرة على الذات الإنسانية فى معرض حديثه عن والده:

«تأمل الصورة الوحيدة الباقية لوالده، كان يقف فى منتصف الصف كأنه رمسيس، وقد استقرت كفه بجانبه كأرنب»[١٣].

إن فكرة الأرنب بمفهومه الذكورى الجنسى يضغط على ذاكرة السارد، ويمتد ليتحول دلاليا إلى مجموعة من المفاهيم المختلفة باختلاف السايق:

«رأى نفسه ومعه الأميرة فوزية، يتقافزان فى كرم النخيل أمام داره طويلا.

دام الحلم طويلا، وقضى معها ليلة سعيدة، وهما يتجولان، ويغنيان، ويرقصان من جدول إلى جدول.

مضى على هذا الحلم أكثر من ثلاثين سنة، وهو لا يزال يحفظ تفصيلاته، ويحس بالامتلاك كلما استحضر أشعة الضوء الزاهية، تملأ الأفق الشرقى، عقب هذا الحلم فى ليلة صيفية ساطعة[١٤].

إن لفظ «الأرنب» لم يرد مباشرة فى هذا السياق، ولكنه ورد من خلال اللغة التفسيرية الشارحة المتصلة بحقل الأرنب من الناحية السلوكية، وبصفة خاصة من خلال الفعل «يتقافزان» أو من خلال الأماكن «كرم النخيل» من جدول إلى جدول.

وإن كان تحول الذات إلى كائن آخر يحدث فى الحب، فإنه يخالف تحولات كافكا الكابوسية التى يضيع فيها الأمل فى إنسانية الإنسان، وإنما هو تحول يمتص من الكائنات الأخرى وجودها الحيوى الجميل التى تود الذات الإنسانية لو مارسته ولكنها مقيدة بإطارها الاجتماعى، وطقوسها المحافظة، وحدودها المكانية، من جهة أخرى فإن دلالة الأرنب هنا ذات صلة وثيقة بالوجود الذكورى للذات الساردة، الطامحة لإثبات وجودها الحيوى مع أعلى الإناث مكانة، ولا شك أن الطبقة المالكة كانت تصور آنذاك النموذج المكتمل للحياة بأبعادها المتعددة، مما جعل الذات الساردة للمذكر المؤلف تحصل على هذا الاكتمال المؤنث فى الحلم.

إن غواية الحصول على الآخر التى رآها السارد فى البيئة من خلال ذكر الأرنب الفاشل فى الاستقرار، قد رسمت أبجديتها داخل هويته من خلال مفهومين: الأول هو السعى الدائم لتحقيق الذات، وأن يكون هو الفاعل الإيجابى وليس متلقيا للفعل، أن يكون هو الفاعل المذكر الباحث عن رغبته وغاياته، وتلك فكرة صعيدية من رموز أبجدية المكان إلى حد كبير، أن تكون رجلاً، مذكرا، معناه أن تكون الفاعل الإيجابى، معناه أن تثبت ذاتك ولا تدع الآخرين يستقرون فوقك، بل أن تكون أنت المذكر دائما.

والمفهوم الثانى هو الحرص الشديد على النجاح فى الاستقرار، والوجه الآخر لهذا المفهوم هو الخوف من الفشل، من السقوط قبل تمام الحصول وإشباع الرغبة.

هذان المفهومان من چينات الهوية الصعيدية التى صنعتها أبجدية المكان. إنها أبجدية الذكورة، والذكورة الحقيقية هى الذكورة الفاعلة، وليست المفعولة، وليست الفاشلة، التى تسقط دونما استقرار، دونما حصول، دونما إشباع.

وينعكس الخوف من السقوط، من عدم الاستقرار فى الحلم عند عبد الحميد إبراهيم، وفى شواهد ومشاهد، تأتى سياقات مختلفة لتعكس هذه الأبجدية:

«حلم كان يعاوده فى ليالى الشتاء الموحشة.

كان يرى نفسه وقد صعد إلى سطح الدار، ثم نزلت قدمه، وسقط حتى ارتطم بالأرض الصلبة.

كان الحلم يتم فى جو من الظلام وزمجرة الرياح، ودبدبة أرجل كأنها العفاريت.

لم يصدق أنه حلم، فقد كان يحس بوجع فى جنبيه، وتظل نفسه كئيبة طيلة الليل، وحتى يرتفع الضحى»(١٥).

إن وعى السارد يتسم بهذه الأبجدية الذكورية التى رسمتها البيئة فى تكويناته الجينية، باعتبار الوعى موروثا يشارك المكان فى صنعه من خلال رموزه، أبجديته الخاصة، السارد يخشى من مصير ذكر الأرنب الذى يسقط قبل أن يستقر ويشبع وجوده الذكورى ويثبت رجولته، أو ذكورته، وتحيط عناصر البيئة برموزها «الظلام» الرياح، الدبدبة، العفاريت بلحظة السقوط فى الحلم، إنه يريد إثبات ذاته فى إطارها المكانى، فى طقوسها البيئية، ويتحول فعل السقوط إلى خوف من الإحباط، المادى المعنوى، الذى يعنى «ضياع الذات، أو فقدان الرجولة.

وحلم السقوط هذا يلح بأوجه متعددة، لأن السقوط متعدد الأشكال، وإن كان رمز سقوط ذكر الأرنب هو مفتاح فك هذه الشفرة:

«حلم لا يزال يعاوده حتى اليوم

يحلم بأنه سقط فى الامتحان، فيستيقظ مرعوبا

هو حلم قصير، ولكن يصيبه بحال من الاكتئاب، لا يستطيع الخلاص منها، حتى لو قرص نفسه»(١٦).

إن سقوط ذكر الأرنب المادى دون تحقيق ذكورته، يتخذ فى الحلم هذه المرة دلالة معنوية، الامتحان، والامتحان هو أحد ألفاظ حقل الدراسة والبحث، حقل العلم، حقل الوجود الأكاديمى للذات الساردة. والنجاح فى الامتحان هو استقرار، وإثبات للرجولة، من منظور الذات الصعيدية، فالبطل يخوض تجربة الامتحان وهو «الأول» حتى لا يعلو - لاحظ دلالة الفعل التى نصر على استخدامه فى هذا السياق - حتى لا يعلو فوق اسمه اسم آخر، وحتى يستقر فوق قمة النتيجة ولا يسقط كما يحدث فى الحلم، وكما رأى «ذكر الأرنب» فى طفولته. والذات الساردة تعلن ذلك:

«فهو قد أثبت جدارته فى التعليم الأزهرى، ودائما هو الأول على مجموعته»(١٧).

واللفظ الأول يحتاج إلى حرف جر، فيه دلالة العلو، كما يتضح من السياق، لذلك فالامتحان إثبات للرجولة، وحصول على رغبة تحولت من طاقتها المادية إلى منفذ آخر معنوى.

وإذا انتقلنا لتحولات هذا الدال «ذكر الأرنب» فى حقل العلم والتعليم، عند عبد الحميد إبراهيم فى «شواهد ومشاهد» سنجد أن له دورا تشبيهيا، لكن المشبه به «ذكر الأرنب»

يختفى من السياقات ليتحول النص إلى استعارة، مع وجود لازمة الانتقال من شخص - ذات - إلى ذات أخرى، بحثا عن إشباع يرضى الفاعل، الذى لا يريد أن يتحول إلى مفعول.

لقد قدم أساتذته فى الجامعة، وهو يتعامل معهم، ويسمع منهم، ولكن أحدا منهم لم يستقر - لاحظ استخدامنا للفعل - لم يستقر فى نفسه، فى عقله، إنه يقوم بدور الفاعل، الذى يختار من مفردات العالم مصدر إشباعه، ولا يترك ذاته للفاعلين الآخرين.

لذلك كان رفضه لكل أستاذ فى جانب ما، حتى عندما اختار برغبته، المشرف الذى سيعمل معه فى مرحلة الدراسات العليا، كان وعيه يتحرك بحيث لا يكون - تحت - ولاحظ معنى الظرف «تحت»، إشرافه العلمى من الناحية الفعلية العملية، فيصف هذا المشرف الذى اختاره قائلا:

«هو رجل... سلس لين، زاده من الأدب الحديث قليل، ومن الفن القصصى الذى سيتخصص فيه أقل من القليل، وهذا يعنى أن صاحبنا سيعتمد على نفسه فى كل شىء»[١٨].

إنها أبجدية الذكورة الصعيدية التى ترفض أن تكون الذات «تحت» أن تكون مفعولا بها، إنها تبحث عن دور الفاعل، ولو كلفها المشقة والعناء، وترفض ما سواه من الأدوار، وترفض أيضا أن ينتهى فعلها بالفشل والسقوط، كما رأت فى طفولتها «ذكر الأرنب».

٥ - أبجدية الطفولة: شفرة الصحراء:

إن أبجدية المكان تتسلل إلى وعى الذات، وتمنحها مجموعة من الرموز التى تستقر فى اللاوعى، فى أعماق الذاكرة، وحين تستحضر الذات المبدعة وعيها الجمعى كله وتستنفره لحظة ممارسة الإبداع، فإنها تستخرج موروثها البيئى، وتوظف أبجديتها لتصنع من عالمها الجديد كيانا متماسا مع عالمها القديم، ويدخل المكانان فى علاقة من خلال المفردات المتشابهة أو المتعارضة، لنرى العالم وقد ارتبطت عناصره فى النص السردى، وهذا الارتباط يكشف الهوية الثابتة التى اتخذت من رمزها مقياسا استعاريا لرؤية المشاهد الجديدة التى قد تفرض نفسها على الهوية الثابتة وتسعى لأن تحل محلها.

ولكن الوعى بالمكان من خلال حفظ أبجديته فى الذاكرة بصورة إيجابية، يجعلها تضع الجديد فى الميزان، فتكشفه وقد يصل الأمر بها إلى السخرية منه.

ورمز الحيوان فى الإبداع الصعيدى يشغل مساحة إيجابية فى الوعى الجمعى المختزن فى الذات المبدعة، يمكننا أن نمثل بقصص محمد مستجاب فى «ديروط الشريف»[١٩] وهى

قائمة على أبجدية المكان الممثلة لهوية الذكورة، كما هو الحال فى «شواهد ومشاهد» بل إن رمز الحيوان يصل عند مستجاب ليمثل حالة من الطوطمية التى تربط الجماعة الإنسانية بالرمز حيويا مهيمنا لا فكاك منه :

«وفى خلال سنوات قليلة امتزج الجبارنة بالجمال، وامتزجت الجمال بالجبارنة، ارتفعت أسقف بيوتهم وارتدوا الحبرة والكوفية والمراكيب الأنيقة... حتى أن أجساد الجبارنة استطالت ورقابهم علت، وشابت أصواتهم غنة تدفق المياه من القلل، وغلظت عيونهم، وقصرت آذانهم ثم لم تلبث مشافرهم أن انشقت، وأقدامهم أن تفلطحت[٢٠].

وإذا كان رمز «ذكر الأرنب» قد أمد السارد بمجموعة من القيم الدلالية التى فكت شفرة الهوية المرتبطة بصعيد مصر، هوية الذكورة الفاعلة، المستقرة، التى لا تخشى سوى السقوط قبل تحقيق الذات، ذات المذكر، والتى عرفت كيف تختار الآخر دون أن تضيع فى متاهة الاختيار العبثية أو تقع فى أسر آخر يفوقها فاعلية، فإن رموزا أخرى من أبجدية المكان ومن الحقل الحيوانى نلمح أثرها عند عبد الحميد إبراهيم، هناك رمز «الثعبان» بطل حكايات القرويين، التى غرست فى وعيه أبجدية المكان عبر الرمز منذ الطفولة، وجعلته يرى الكون وحدة واحدة، كل ما فيه، ومن فيه، له دور حيوى فعال إيجابى، له روح، وعقل، وله وعى يحقق به وجوده، ويثبت به ذاته.

«كان يأتيهم كل عام فى الشتاء، ولا يعرف اسمه، ولا يستطيع أن يتبين ملامحه، ولكنه أبدا لا ينسى حكاياته... أخذ يحكى بلهجة الواثق المجرب :

الصحراء والجبال يا أولاد، مليانة غرايب، والجمل يا أولاد كتوم، لا ينسى الإساءة أبدا، والمعروف فى «تعبان» لا يضيع...

مرة يا أولاد ضربت الجمل ضربا شديدا، فكتم ذلك فى نفسه، حتى جاءته الفرصة، اختلى بى فى وسط الجبل، بلا رفيق ولا صديق، وهجم على، وكاد يقتلنى، لولا أن هربت منه، ودخلت فى مغارة، وبالهول ما رأيت فى تلك المغارة، رأيت عقربا صفراء كبيرة كالرحى، تدور حول ثعبان لتفتك به، فكان أن هجمت على العقرب برمحى، وقتلتها، نظر إلى الثعبان بامتنان، وتطلع نحو فوهة المغارة، ورأينا الجمل يقف فى منتصفها يرغى ويزبد، ولكن الثعبان بخ سمه فى الجمل فمات فى الحال [٢١].

إن النص، داخل أحد مشاهد رواية الترجمة الذاتية، يكاد يماثل بنية الخبر التراثى، من حيث الشكل، الراوى المقدم تجربته، الذى يرويها للجماعة كى تتعلم منها قيمة إنسانية، والجماعة هنا مجموعة من الأطفال فى مرحلة التلقى والتكوين، ومن حيث المضمون تكون

القيمة هى المعروف، وأن الإنسان ليس كائنا وحيدا فى مواجهة العالم، ولكن مفردات العالم تتفاعل معه بقدر تفاعله معها، لينقذه فعله، ومن حيث تشكيل العنصر الأساسى فى القصة، وهو عنصر التشخيص، يمثل الحيوان شخصية محورية إيجابية فاعلة، يدرك ويشعر ويخلص ويشارك الإنسان عالمه ويعلمه القيمة التى يتمسك بها، لدرجة أن نظرة الثعبان فيها «امتنان».

أما المناخ العام للقصة فهو الصحراء، غرائبها، حيواناتها، فلسفة القوة، الرمح، القوة المستندة إلى حكمة، نصرة الأضعف، مقاومة الشر، وفى ذلك خلاص للذات.

حين تصل إلى المناخ العام لهذا النص القصصى القصير نجد النص يقودنا دون تناص مفتعل إلى حديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - عن ثلاثة أشخاص تغلق عليهم المغارة، ويذكر كل منهم عملا، معروفا، قدمه ذات يوم، فداء لنفسه، حتى تنفتح الصخرة ويخرج الثلاثة.

التناص هنا ليس شكليا من حيث استلهام المكان فقط (المغارة) وليس دلاليا ليذكر لنا فكرة فداء المعروف لحياة صاحبه فحسب، ولكنه تناص أبعد من ذلك، إنه يمثل نقطة تحول فى فكر عبد الحميد إبراهيم ورؤيته للحياة، ونظريته فى الإبداع والنقد، نظرية الوسطية والتأصيل.

فالرجل الذى يروى لهم الحكايات فى الشتاء، يستدعى إلينا شخصية الرسول - صلى الله عليه وسلم - والرسالة الإلهية التى حملها من مهبط الوحى فى غار «حراء» من الصحراء، من جبالها، من جوف الوجود، كان الخطاب الإلهى إليه، وكانت رسالته القادمة إلينا من صحراء الحجاز، وبالتالى، فهذا القادم من الصحراء فى خبر شواهد ومشاهد يحمل رسالة فى رؤية العالم، فى قيمة المعروف، فى التعامل مع الحيوان من منطلق كونه مخلوقا يحمل الروح المقدسة التى لا يعرف سرها إلا الله خالقها.

وأحاديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - فى البر بالحيوان، ودخول الجنة لتقديم الماء إلى كلب كاد يقتله الظمأ، أو دخول النار فى قطة لم تطعمها صاحبتها ولا تركتها تأكل من خشاش الأرض، نعرفها منذ الصغر، إنها تمثل قيمة احترام الحياة كيفما كان الشكل والذات والهيئة التى تتجلى فيها هذه الحياة.

فالراوى البطل فى النص السابق يقودنا إلى سر الصحراء، إلى المكان الذى انطلقت منه الرسالة الإلهية الخاتمة، والعجائب والغرائب فى الصحراء تقودنا إلى حديث الدكتور عبد الحميد إبراهيم فى نظريته عن عبقرية الصحراء، وخصوصية الرؤية للعالم من خلالها،

وكيف أن هذه المنطقة هى قلب العالم التى تحتوى مادياته وروحانياته معا.

لقد تعلمت الذات الساردة حكمة الحياة من أحد الرواة الذين يأتون من الصحراء ليقدم لهم عالمها العجيب، الذى تتعانق فيه الأرض والسماء معا، فتكون النتيجة خلاصا إنسانيا قائما على معانقة الوجود واحترام الآخر، الإنسانى والحيوانى أيضا.

ثم تبلورت هذه القيم فى وعى الذات لتتشابك مع حكمة الرسالة الإلهية التى نؤمن بها، تعمقت القيم، وسعت الذات لبلورة أفكارها بصدد الحياة والإبداع معا، فكانت حكمة الصحراء المنطلقة من رؤية إسلامية هى خلاص عبد الحميد إبراهيم العقلى فى مواجهة متغيرات الحياة النقدية والإبداعية فى عصره، كان عليه أن يكون رأيا قياسيا متجاوزا لمتغيرات العبث التى تعيش على ساحة الإبداع، فى الخمسينيات والستينيات، ووعى تجربة التأصيل التى ترى لكل شىء حكمة وأن هناك أصولا للأشياء والظواهر، وأن هذه الظواهر مادية وروحية، وأن عناق الأرض والسماء لا يمكن فصمه فى عالم له يقين، ويقينه من مفاتيح شفرته الخاصة، الإنسان لا يحيا بلا قيمة تربط عناصر الوجود بعضها بالبعض الآخر، كما تربط بين فعل الإنسان تجاه الحيوان ومصيره فى الخلاص والخروج من أسر الخوف، الخوف من الجمل، والنجاة بالفعل الإيجابى الذى يحترم الحياة فى ثعبان، إنها أسرار الصحراء، قصة ذات أفعال ورموز مادية وخلفها قيم، خلفها تكمن دلالة الرمز.

نعود مرة أخرى إلى رمز الثعبان فى شواهد ومشاهد لنجده مرتبطا هو الآخر بالذات الإنسانية فى أكثر من موضع.

«بعدها أصبحت لا أخشى الثعباين، كنت أتسلق شجرة الجوافة، وأرى الثعابين فوق أغصانها، فتمتد يدى إلى حبة الجوافة، وأقطفها قبل أن يصل إليها.

وكنت أتجول فى حديقة والدى المهجورة، وأرى ثوب «الثعبان» المنقط، الذى انسلخ منه فى الحال، وأضعه حول رقبتى، وأتمتم بالتعويذة المحفوظة: «لا تعادينى ولا أعاديك

وألقاك فى طريق السوق أسقيك» (٢٢).

فقيمة التصالح مع عناصر الوجود من خلال الفن السردى، الذى تتحول خلاصته بعد ذلك إلى تعويذة تحمل دلالة الماء، دلالة الخصوبة والحياة، تتمثل فى التعامل مع رمز الثعبان، وهو رمز له علاقة بالخصوبة أيضا، وفى الحلم تتداعى الوظيفة التفسيرية للغة؛ لترتبط بالثعبان فيما يشبه الخوف ثم التصالح بعد ذلك.

ورأى فيما يرى النائم :

هو فى نفق مثل القمع الطويل، الأرض تعتصره، وهو يتلوى ويتحرك، كأنه يسبح فى

محيط، وأخذ يحفر باطن الأرض بأظافره وطال النفق وهو يحفر ويحفر، حتى وصل إلى فتحة على سطح الأرض، أطل منها برأسه، فوجد أخاه عبد الرحمن يبتسم، ووجد الدنيا ملأى بنور، أشبه بنور الضحى، لا هو غامر ولا هو غائم، ولكنه كاللبن المسكوب.

واستيقظ من نومه منشرح الصدر (٢٣)

جاء هذا الحلم عقب سخرية أستاذه منه فى دار العلوم أمام الطالبات، وبات وعيه مهددا للحظات، وجوده الحيوى عرضة للتهكم، كيانه، بتكوينه الصعيدى، بأبجدية الذكورة المحفورة داخله تهتز أمام سخرية أستاذه، ويأتى الحلم مثل الفن، الحلم يحوله إلى كيان ثعبانى فى نفق، مثل جسد الثعبان، مهدد هو تماما مثل شجرة الجوافة، أو ثمرة الجوافة المشتهاة التى حرم منها فى يوم ما، وحينما يتخلص من هذه التجربة الثعبانية ويخرج منها سالما يأتى النور فى مقابل الظلام، ويأتى رمز اللبن المسكوب رمز الحياة النقية والقوة الفطرية، ليعيد الحلم تصالحه مع ذاته، وتكسبه أبجديته طاقة تقاوم ما يهدد ذكورته التى نال منها الأستاذ.

فالبيئة قدمت للسارد زادا رمزيا من عناصرها، وترسخ هذا الزاد عبر الفن، لتهضمه الذات وتجتره فى الحلم تارة ليكون الحلم عالما إشاريا يعيد تصالح الذات مع البيئة المغايرة ومفرداتها التى لا تعرفها، ثم يوظف هذا الموروث فى عالم الفن حين يمارس الإبداع، ليكون الإبداع تصالحا بين وعى الفرد ووعى الجماعة، أو كاشفا للمعايير المختلفة التى يمارسها معه الآخرون، فيأتى الفن ليضع معايير الذات فى المقام الأول ويقيم القياس عليها ليمتحن هوية الآخر أوينال منه بالسخرية.

٦ - معيارية البيئة وشفرة السخرية :

فالواضح فى التقنية البنائية لشواهد ومشاهد أنها تقوم على ربط عناصر العالم الخارجى ونماذجه ومفرداته بالبيئة الأولى التى نقشت أبجديتها على جدار الوعى، بالتالى فكل تجربة جديدة تمر بها ذات المؤلف، كاتب ذاته بالسرد، تعود لترتبط بتجربة موروثة، ومن خلال هذا الارتباط تتجاوز الذات حالة الغربة التى تعايشها، أو على الأقل تتفهمها وتعيها جيدا، فالماضى يقدم لها تصورا للحياة.

وعلى مستوى الشكل البنائى تعتمد السياقات القصصية لشواهد ومشاهد على التكرار البنائى وتداعى الزمن وحضور الحاضر مع الماضى داخل الوعى، وبالتالى يمتد الزمان باعتباره وحدة شاملة لا يضيع ما مضى منه، إنما يستعاد ويمد الحاضر بلحظات مكثفة تتغلغل فى مكوناته، وغالبا ما تأتى بنية السياق النصى على ثنائية كاشفت، أحد خطوطها

هو الحاضر والخط الآخر هو الماضى ويتداخل الخطان معا دون أن يسيرا متوازيين، وإنما دائما يلتقيان فى نقطة، إما أن يظل الالتقاء قائما وإما أن يفترقا عندها بلا عودة، وتعود هذه الثنائيات للتكرار والاندماج وكأنها موجات متداخلة متلاحقة تنصب فى بعضها البعض الآخر.

وهذه البنية الثنائية كثيرا ما تنتج المفارقة الساخرة، فالروح التهكمية عند عبد الحميد إبراهيم هى سلاح الهوية فى التخلص من توترها وإعادة الاتزان إلى جوهرها، وهى سمة مصرية، فالذات المصرية تعتمد على السخرية اعتمادا جوهريا فى التعامل مع ألوان القهر والظلم، يؤيد ذلك اتجاه الإبداع المصرى فى تاريخها الإسلامى، فالحسن بن زولاق (ت ٣٨٧ هـ) المعاصر للدولة الإخشيدية نقد رجالها نقدا لاذعا تحت قناع لشخصية حقيقية روى أخبارها ونوادرها فى كتابه «أخبار سيبوية المصرى» وسيبويه المصرى شخصية تاريخية حقيقية لعالم جدى لكنه يخفى نقده السياسى بقناع من ادعاء الضعف العقلى، وابن زولاق يتخفى خلفه وهو ينقد حكم الإخشيد.

كذلك فعل الأسعد بن مماتى الكاتب الأيوبى (ت ٦٠٦ هـ) فى السخرية من «قراقوش» القائد الأيوبى الشهير فى كتابه «الفاشوش فى حكم قراقوش» الذى جعل من شخصية الظالم القاهر أضحوكة، ومضرب الأمثال عبر التاريخ، وواصل السيوطى (الصعيدى) السخرية من «قراقوش» فى كتاب يستكمل به جهد الساخر ابن مماتى.

فسلاح السخرية من أبجدية المكان بصفة عامة، وصعيد مصر بصفة خاصة أكثر ممارسة للسخرية لمواجهة التقاليد والأعراف المحيطة به، أو لمواجهة تجاهل العاصمة الكبيرة له، ومن طريف ما يذكر فى ذلك القول الشائع بأن معظم النوادر والنكت التى تطلق على أهل الصعيد، من صنع الصعيديين أنفسهم.

يمارس عبد الحميد إبراهيم هذا السلاح بثنائية المفارقة، بأبجدية المكان، بمقياس البيئة، فيستحضر الشخصيات التى تهدد كيانه الراسخ ويدخلها إلى بيئته الأولى مطبقا عليها إدراكه لشخصيات أخرى انتهى من أمرها، وانتصر – هو وأصحابه سكان المكان – عليهابالسخرية، فلا مانع، بل إنه الحل الأمثل، أن ينتصر على النماذج الخارجية كما سبق لجماعته أن انتصرت على نماذج التسلط فى بيئتها.

والتسلط لا يكون سياسيا فقط، بل هو أنماط متعددة، لكنه فى كل هذه الأنماط له جوهر نفسى، قهر نفس الآخر، والنفس لها أبعاد كثيرة، لكن الذى لا شك فيه أن البعد الأول فى التكوين النفسى لعبد الحميد إبراهيم هو البعد الأدبى، البعد الإبداعى، والخوف

من تسلط شخصية أدبية أخرى عليه هو الخوف الأكبر، إن أبجدية الذكورة هنا تأبى إلا أن يكون صاحبها هو الفاعل وليس المتلقى للفعل.

هكذا يروى عبد الحميد إبراهيم «نادرة» ضمن نسيج «شواهد ومشاهد» تمثل «شاهدا» على سلاح التهكم ورفض التسلط الفكرى والثقافى، قبل أن يحدث هذا التسلط، وإنما بمجرد الإحساس بإمكانية حدوثه :

«كان الناس فى الستينيات يتحدثون عن ندوة العقاد فى مصر الجديدة، وعن قدرات العقاد، فهو يصحح لهذا الأستاذ، ويرد على ذلك الأستاذ، وهو يتكلم فى الطب، وفى الفكاهة، وفى كل شىء.

وأغراه أصحابه بهذه الندوة، ولكنه لم يفعل، فقد كان دائما يخاف العقاد.

كان يرى صورته فى الصحف، بوجهه الأسمر، وهو يتلفع فى كوفيته، وكان يسمع صوته فى الإذاعة، وهو يهدر كشلال فى أسوان، وكان كل ذلك يذكره بالحاج سعدى فى بلده.

الحاج سعدى قريب والده، ومستشاره الأول، وكان دائما معه فى المحاكم، وعند الحكام، ووقت التعازى والتهانى.

وكان دائما يبدو جادا أو متجهما، وعندما يرى طفلا ينهره، ويأمره بالانصراف، وبأن يتعلم الأدب فى مجلس الكبار.

وكان الصغير يسعد دائما، عندما يسمع الحكايات التى تحكى وراء ظهر الحاج سعدى:

كانوا يقولون إنه خواف، لا يسير وحده فى الليل خوفا من العفاريت والجن.

وحدث مرة أن ذهب إليه بعض الخبثاء، يخبرونه بأن العمدة يريده فردا، لكى يستشيره فى أمر طارىء، كان الوقت ليلا، وأشجار النخيل تتحرك كأنها مردة، والرياح تزمجر كأنها صفير الجان .

وخرج الحاج سعدى معهم، وفى منتصف الطريق، بين كروم النخيل، والرياح تعوى، والسعف تتصادم، تركوه، وكأنهم فص ملح وذاب، وأخذ الحاج سعدى يصرخ، وينادى، ويولول، حتى جاءت زوجه، وسحبته إلى المنزل.

وفى الصباح، شكاهم إلى العمدة، ولكنهم أقسموا جميعا بأنهم لم يفعلوا، وبأن العفاريت قد تمثلت فى أشكالهم وأصواتهم، فازداد الحاج سعدى رعبا.

كان صاحبنا يخشى أن يقترب من ندوة العقاد، فقد ينهره، أو يأمره بالانصراف، كما كان يفعل الحاج سعدى [٢٤].

إن تشكيل السياق السردى يعقد هنا على التداخل، تجربة إنسانية جديدة للذات

الساردة، بداخلها تجربة سابقة، مع مفارقة المكان والزمان، واختلاف الشخصيتين اللتين تتعامل معهما الذات الساردة، إنه فى القاهرة، وصيت العقاد يغطى الآفاق الإعلامى والوجدانى، ورأيه هو الرأى، وحكمه هو الحكم، الحياة الثقافية تعانى من تسلط الكبار، أصحاب الأصوات العالية، والمنابر الإعلامية، والعقاد قيمة فكرية، لا شك فى ذلك، ولكن الاقتراب منه ضياع للذات، سيدور السارد فى فلكه مع من يدور، ويردد آراءه مع من يردد.

وترسم الأقصوصة، المشهد، صورة العقاد بإطارها المكانى، فهو ينقله من مصر الجديدة إلى أسوان، ويسمعه صوتا هادرا مثل الشلال، لاحظ أن السارد يتمثل ملامح العالم من حوله عبر مفردات المكان، مكانها ومكانه أيضا.

وحينما يتحول العقاد إلى صوت مسيطر، يستدعى فى ذاكرته نموذجا سبق له أن تعامل معه وتخلص منه بالسخرية، السخرية الجمعية التى تعيد الاتزان للجماعة، ولو كانت جماعة من الصغار، يحاولون إثبات وجودهم فى مقابل عالم الكبار المتسلط.

تشعر الذات الساردة بالخوف، يحولها صوت العقاد إلى مرحلة الطفولة، الطفل يخشى تسلط الكبير، والعقاد كبير، يأمر وينهى، يحتفى ويطرد طبقا لمقاييسه التى أمضى حياته يقيم منها أسطورة كبيرة.

وحين ترتد الذات إلى زمن الطفولة وتخشى أن تتلقى الأوامر المهيمنة، تبدأ فى إقامة خطها الدفاعى لتأخذ قرارها الذى يحفظ لها الاتزان واحترام النفس، وخطها الدفاعى الصلب ينبع من الفن، السرد، تبدأ فى صنع الحكاية، وتستحضر حكاية سعدى المتسلط على أطفال القرية، سعدى صوت القرية الإعلامى فى المناسبات، لكن السارد يسيطر على سعدى، على شخصية المتسلط، فهو لا يعدو مستشارا لوالده، وهو ضعيف من الداخل، ضعيف فى إطار المكان، أمام أبجدية المكان، سعدى لم يتعلم أبجدية المكان ولم يرث منها جينات الحماية.

تبدأ قصة سعدى فى مقابل قصة العقاد، ليلتقى الطرفان، وتمتص شخصية سعدى هيمنة العقاد الصوتية، وحينما ينتقم الصغار من سعدى، يكون الانتقام على مشهد من عناصر المكان، وسط الرياح وأصوات العفاريت، لقد عرفت الجماعة أبجدية المكان، عرف الصغار أن البيئة هى سلاحهم فى مواجهة المتسلط، وأن تجريده من صوته القاهر والسخرية منه سيحافظ على وجودهم.

وبالفعل تنتهى أسطورة سعدى، وقد تحول إلى كيان مسلوب الإرادة، لاحظ تعبير «تسحبه زوجه» وهو تعبير ينتمى لحقل الحيوان من جهة، ثم يتصل بالحقل الإنسانى حين

يفقد الإنسان الرؤية ولا يكتشف طريقه بذاته، أو لا يملك الإرادة التى تجعله يسير.

الحاج سعدى انخدع بعناصر بيئته، بمفردات المكان، لم يستطع أن يفك شفرتها، ويعرف الغطاء المتستر بالرموز، لقد أصبح فى موقف الضعيف، قضت عليه سخرية الأطفال، الذين يعرفون رموز المكان، ويحملونها بالدلالات التى يريدونها، وانتصر الجيل الجديد، سنة الحياة، سنة التطور، لكنه التطور الذى يحمل جينات الهوية الموروثة من المكان، وليس التطور الرافض المتمرد من أجل لا شىء، ليس تمرد الغاضبين الإنجليز الذين ينظرون خلفهم فى غضب رافضين هذا الخلف، هذا الحاضر، ذاك الماضى، باحثين عن مستقبل بوهيمى، وليس تمرد العبث، الذى لا يثق بالبيئة ببعديها الطبيعى والميتافيزيقى، فينتظر الذى لا يأتى، ثم يرفض الانتظار، التمرد العربى، المصرى، الصعيدى، هو تمرد من يفهم المكان وشفرته ويحولها تجاه رؤيته، ويحملها بمفاهيمه، يسخر من الآخرين بلغتهم، بألعابهم، بمخاوفهم التى تتخفى خلف أقنعة الرموز الصوتية العالية.

وهذا فرق جوهرى بين طبيعة الغربى وطبيعة الشرقى، الغربى يقوض بموقف نقدى الموروث، أما الشرقى فهو لا يرفض الموروث وإنما يعيد بناءه من جديد طبقا لظروفه الجديدة، وهذا أيضا فرق جوهرى بين بيئتين مكانيتين، الغرب الإغريقى الذى أنتج الفلسفة الإنسانية، والشرق المتدين الذى استقبل الرسالات السماوية.

٧ - شواهد ومشاهد وخارطة المكان الروائى:

لقد كان المكان شاغلا للمبدع، يطرح عليه آفاقا من المعانى والدلالات ويطرح عليه تساؤلا دائما: ماذا يختار من الأماكن؟ وكيف يوظفها؟ وما الجديد الذى ستقوله تشكيلاته المكانية فى النص الإبداعى؟

نجيب محفوظ له عالم مكانى خاص يستمد منه مادة رواياته وقصصه [٢٥] وفى كل نص يعادل المكان عنده المرحلة التاريخية التى يقوم قلمه السارد بتشريحه [٢٦] الطيب صالح كان يريد الهيمنة على الثقافة الغربية من خلال المكان الجسد، الذى يملك هو الشرقى مفاتيح الغربية من خلال المكان الجسد، الذى يملك هو الشرقى مفاتيح خصوبته وطقوس عشقه[٢٧] إبراهيم أصلان فى كتب الخلود للوجدان الجمعى المتأزم، الواقف عند نقطة الاختيار: هل تظل الجماعات محافظة على الهوية رغم كل ما أصابها من وهن وانحطاط، أوسيكون المستقبل للفكر الفردى الذى يسعى بطله «يوسف» فى «مالك الحزين»[٢٨] للانتقال إليه بالرحلة إلى الغرب، إدوار الخراط كتب دراما المكان المعادلة لدراما الروح الإنسانى

المغتربة بين المادة والمطلق، بين المحلية والعالمية، فكانت «الإسكندرية» الواقفة على حدود العالم والمنفتحة على آفاقه هى بطلته[29].

محمد البساطى جعل من العناصر المكانية أجسادا إنسانية ليقول إن العلاقات الإنسانية هى جزء من علاقات الطبيعة والجغرافيا والكون [30].

محمد مستجاب فتح القمقم الصعيدى فأخرج ماردا سرديا يحمل كنزا غريبا لم يره أحد من قبل، ليقول إننا قادمون، والمحلية هى خروج من هامش الحياة ليحتوى الفن الذى نقدمه الآخر والتاريخ، بالإبهار والسخرية.

وأتى عبد الحميد إبراهيم فى «شواهد ومشاهد» وقد استوعب تجربة السابقين، استوعب وقوعهم فى أسر المكان، وأزمة وجودهم بين قبوله أو رفضه، وقارن بين يحيى الطاهر وفوكنر فى امتصاص كليهما لروح المكان[31].

وعندما أبدع، لم يقل المجد للأقصر، أو يصرخ لينبه الأنظار إلى بيئته، بل كان يدرك إدراكا واعيا أن بيئته المحلية جزء من كيان كبير هو الكيان العربى بطابعه الصحراوى وبعده الميتافيزيقى وحكمته التى ترى فى كل ما خلق الله كائنا جديرا بالاحترام، والتى تعى أن للمبدع رسالة وبقدر تمرده بقدر ما يعيد الاتزان لذاته ولمن حوله.

وجاءت الأقصر عنده، مساحة ناطقة بعبقرية صحراوية ممتدة إلى الشرق كل ما فيها ناطق وله رسالة وحكمة.

ولكن أهم ما قدمه عبد الحميد إبراهيم فى السرد المكانى، أنه جعل المكان الأول هو الأبجدية التى تقرأ بها الذات مفردات عالمها الكبير، فكأنه قد عاش العالم كله من قبل وكون فيه وجهة نظر، قدم له المقاييس التى يقبل من خلال معياريتها الآخر أو يرفضه، والمكان علمه أن يكون فاعلا عالما بهدفه، والمكان عنده ثوابت نحتكم إليها ومتغيرات خاضعة للاختبار، والمكان مفارقة لا يعرف سرها إلا من تعلم أبجدية المكان وحمل رموزها فى موروثه وچينات وجوده الحيوى.

الإحالات المرجعية :

(١) د. عبد الحميد إبراهيم: شواهد ومشاهد - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتاب الثقافة الجديدة (٢٥) - يوليو ١٩٩٦ - ص ٦١.

(٢) للدكتور حسن البنا عز الدين دراسة قيمة تعرض فيها لموضوع الوشم فى الشعر الجاهلى، يقول فيها: يتنقل سر الكتابة المقدسة إلى الوشم السحرى، عبر الطلل، إلى الإنسان الذى ينزع إلى أن يملك أمر نفسه بيده، محصنا ضد الدهر. انظر: د. حسن البنا عز الدين: جماليات الزمن فى الشعر: نموذج

النسيب فى القصيدة الجاهلية (مدخل مقارن) مجلة «ألف» - العدد ٩ -١٩٨٩م-.

(٣) شواهد ومشاهد: ٦٣.

(٤) ترجم د. عبد الحميد إبراهيم مجموعة من قصص آلان روب جرييه وناتالى ساروت ودرس هذه القصص، انظر كتاب «لقطات» بقلم آلان روب جرييه، ترجمة د. عبد الحميد إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥م.

(٥) شواهد ومشاهد : ٥.

(٦) يمكن مراجعة دلالات مادة «شهد» فى المعجم العربى، انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة «شهد».

(٧) ويقول د. حامد أبو أحمد فى وصف اللغة الموظفة فى الإبداع الروائى، فى معرض حديثه عن اللغة الجديدة لتيارات الرواية العالمية فى القرن العشرين، إن الرواية أصبحت: اكتشاف اللغة إبداعها بصورة متواصلة، وبهذا لم تعد اللغة مجرد قالب يحمل الأفكار أو المفاهيم، بل صارت فى حد ذاتها منجما للإبداع، ومنطلقا نحو تحقيق الامتزاج الكونى: انظر: د. حامد أبو أحمد: جمال الغيطانى فى «سفر البنيان» تجديد الرواية العربية: مجلة «الثقافة الجديدة» - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ف ١٢٤ - يناير ١٩٩٩ - ص ١٦ - ومفهوم تحقيق الامتزاج الكونى عبر اللغة بصفة عامة واللغة الإبداعية - الروائية هنا - بصفة خاصة - شديد الأهمية لنا فى دراسة لغة الإبداع، ورؤية المبدع للعالم من خلال اللغة، وهذه الرؤية تمزج وعيه الفردى بالوعى الجمعى معا.

(٨) ويفسر الدكتور جابر عصفور ثنائية الوعى: الوعى الفعلى بالحاضر، والوعى الممكن الناشىء عنه ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل، وانعكاس ذلك فى كل عمل إبداعى لأن الإبداع تجسيد لرؤية العالم تصنعها الذات المجاوزة للفرد، يفسر د. جابر عصفور ذلك تفسيرا واضحا فى ضوء قراءته لمنهج «لوسيان جولدمان» - انظر: د. جابر عصفور: نظريات معاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص ١١٠ - ١١١.

(٩) شواهد ومشاهد: ٤٠.

(١٠) السابق «شواهد» ١٠٦.

(١١) السابق «شواهد» ٥٤.

(١٢) ابن منظور: لسان العرب: مادة «غلم».

(١٣) شواهد : ٥٨.

(١٤) شواهد: ٤٣.

(١٥) شواهد : ٣٧.

(١٦) شواهد : ٤٢.

(١٧) شواهد : ٦٩.

(١٨) شواهد : ٨٠ - ٨١.

(١٩) محمد مستجاب «ديروط الشريف» - مكتبة مدبولى - ط ثانية - ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦م - وتضم هذه الطبعة أيضا روايته القصيرة «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» - وللناقد الشاعر عبد العزيز موافى دراسة قيمة عن مجموعة «ديروط الشريف» - فى كتابه «أفق النص الروائى» - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية (٣٧) - فبراير ١٩٩٥ م - ص ١٧٢ - عنوانها «دراسة الرواسب الثقافية فى مجموعة ديروط الشريف.

(٢٠) محمد مستجاب : ديروط الشريف.

(٢١) شواهد: ٢٧ - ٢٨.

(٢٢) شواهد : ٢٩.

(٢٣) شواهد : ٦٧ - ٦٨.

(٢٤) شواهد : ٨٤ - ٨٦.

(٢٥) أو كما يقول الدكتور عبد المنعم تليمة : فى المكان الأثير نفسه الذى خلده نجيب محفوظ فى أعماقه، شرق القاهرة، أعمدة هذا المكان... الأحياء والشوارع العتيقة تضم معالم دائمة حية: الحارة، المقهى، حمام السلطان، مقاماتكم أهل الله تحيط بالمشهد الحسينى وتحيط بها الأسبلة والتكايا وحلقات الذكر والإنشاد وحركات المسابح وروائح البخور، وتنتهى الأحياء والشوارع والحارات العتيقة إلى مشارف الصحراء، حيث للقبور أصوات وحضور، وحيث الخلاء يحاور الناى ويعزف لجلال الكون: انظر: د. عبد المنعم تليمة: ذاته فى ذوات الآخرين - نجيب محفوظ فى سيرته الذاتية - مجلة «إبداع» - ع ٦ - يونيه ١٩٩٥ - القاهرة - ص ١٠.

(٢٦) ويقول الدكتور صالح هويدى: كانت العوامة فى «ثرثرة فوق النيل» فى اهتزازها الدائم على سطح النيل خير معبر عن قلق شخوص الرواية المشلولة المحبطة، تلك الشخوص التى قذفت بهم حركة المجتمع خارج مسرح الفعل الإنسانى: انظر: د. صالح هويدى: الطبيعة والمعادل الرمزى فى «ميرامار» - مجلة «الأقلام» العراقية - العدد ١١/١٢ - كانون الثانى - ١٩٨٦م - ص ١١١.

(٢٧) وفى إدراك الطيب صالح للآخر من خلال أبجدية المكان المحفورة داخل ذاته والمؤثرة على منظور رؤيته، ما يقوله فى وصف المرأة الإنجليزية.

«لاحظت أن شعر ذراعيها أكثف مما هو عند النساء عادة، وقادنى هذا إلى شعر آخر. لابد أنه ناعم غزير مثل بنات السعدة على حافة الجدول: انظر: الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال - روايات

الهلال – العدد ٢٤٥ – مايو ١٩٦٩م – القاهرة – ص ٣٨.

(٢٨) وقد تناول الدكتور عبد الحميد نفسه تحليل رواية أصلان «مالك الحزين» فى ضوء فلسفة المكان، فى كتابه «الوسطية العربية – مذهب وتطبيق – انظر: د. عبد الحميد إبراهيم: الوسطية العربية مذهب وتطبيق – الكتاب الرابع – نحو رواية عربية – دار المعارف – القاهرة – ط أولى ١٤١٦ هـ – ١٩٩٥م – ص ٥٣٩.

(٢٩) سبق أن قدمنا دراسة عن لغة إدوار الخراط، انظر: د. سيد محمد السيد قطب: سمات أسلوبية فى سرد إدوار الخراط – صحيفة الألسن: يناير ١٩٩٧م – العدد ١٣.

(٣٠) وقد درسنا رؤية محمد البساطى المكانية: انظر: د. سيد محمد السيد قطب: فاعلية المكان فى رواية «صخب البحيرة» لمحمد البساطى – ضمن أبحاث الأسبوع الثقافى الثامن لكلية الألسن – بحولية الأسبوع الثقافى – مارس ١٩٩٦م.

(٣١) انظر: د. عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة فى الستينيات – سلسلة «اقرأ» العدد ٥٤١ – دار المعارف – القاهرة – ١٩٨٨م – ص ١١٦، وقدم د. عبد الحميد إبراهيم دراسة مطولة عن يحيى الطاهر فى كتابه السابق الذكر «الوسطية العربية – نحو رواية عربية – » ص: ٣٠٥.

عبد الحميد إبراهيم
فى بيته

١ - الثلاثية الجديدة :

السارد يكتب ذاته، وتاريخه القومى، وتجربته التى استوعبت التجربة الإنسانية.

هكذا فعل نجيب محفوظ فى الثلاثية الشهيرة (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية).

وهكذا يفعل عبد الحميد إبراهيم فى قصته «البيت الكبير» التى تشغل أكثر من أربعين صفحة فى المجموعة التى تحمل هذا الاسم.

هى ثلاثية موجزة مكثفة رمزية، تتخذ من ملامح التجربة الإنسانية البارزة منطلقا تعبيريًا يربط حركة التاريخ الإنسانى الكلية بالتراث الخاص للكاتب وتجربته الروحية والاجتماعية معا بحيث تسير القصة على خطين أساسيين: خط الإنسانية الممتد فى أعماق التاريخ والزمن والوجدان الجمعى، وخط الفرد المبدع الذى أصبح معادلاً موضوعيًا للتجربة الإنسانية كلها.

* * *

والوحدة الأولى فى القصة تحمل عنوان «إبراهيم» وفى كلمة «إبراهيم» يلتقى الخطان معا، وينطلقان من مركزية واحدة فإبراهيم هو أبو الأنبياء الذى يقدم للتجربة الإنسانية أجيالاً من أصحاب الرسالات المقدسة تضع الروح الإنسانى فى مساره الصحيح.

وإبراهيم هو أبو المؤلف المرجعى على المستوى التاريخى العائلى الأسرى، من هذا الارتباط الوثيق تنطلق تجربة المؤلف الذاتية التاريخية لتتحد بالتجربة الإنسانية الكلية، لتصبح الرواية الصغيرة حكاية عائلية تتسع بمفهوم العائلة ليشمل سلسلة من التجارب الإنسانية تعيها الذات الساردة.

بل يصبح المؤلف السارد حاملاً لرسالة مقدسة توارثها عن جدوده من الأنبياء، وكأنه

يضع نصًا غائبًا يقول «المبدعون هم ورثة الأنبياء» يسير جنبًا إلى جنب مع النص المتداول فى هذا السياق «العلماء ورثة الأنبياء» ليصبح العلم والفن معا جناحى الرقى المدنى والروحى تنطلق بهما الحضارة الإنسانية التى تحمل بين جنباتها روحا محركا لها هذا الروح هو الإيمان.

* * *

والوحدة الثانية فى النص القصصى يحمل اسم «إسماعيل» فإذا كانت التجربة الإيمانية تنطلق من الشرق، من المنطقة العربية الكائنة من النيل إلى الفرات، فإن تجربة «إسماعيل» فى ارجاعيتها التاريخية تتصل اتصالاً وثيقا بالتجربة العربية الخاصة، باعتباره الجد الأكبر للرسول – صلى الله عليه وسلم – ومفجر الماء – رمز الخصوبة – فى الصحراء العربية بجوار الكعبة المقدسة.

وإذا كان إسماعيل هو واسطة العقد بين «إبراهيم» القادم من العراق وبين «هاجر» المصرية، فإن عبد الحميد إبراهيم يحدث انزياحا تاريخيا ليجعل إسماعيل القصصى فى البيت الكبير حاملاً للسمات المصرية من خلال نصفه الآخر، فهو يتزوج من مارية القبطة – والقبطية فى الثقافة العربية تعنى المصرية والقبط هم أهل مصر يستوى فى ذلك المسلم والمسيحى – ومارية القبطية التى ارتبطت بالرسول الكريم فى التاريخ الإسلامى يحل اسمها وتحل صفاتها فى زوج إسماعيل القصصى ليؤكد المؤلف من جهة على الارتباط الوثيق بين الثقافة العربية الصحراوية والثقافة المصرية الزراعية النهرية، ويرسخ مفهوم الالتقاء الثقافى بين المسيحية والإسلام فى المنطقة العربية، حيث تثمر تجربة الزواج الجيل الثالث وتنتهى الوحدة الثانية ببشارة مولد أحمد، الذى يحمل الرسالة الكبرى ويكون عليه إعادة سيرة الجد وإعادة تجديد البيت الكبير وتكون كلماته خلاصة التجربة الروحية التى خاضها إبراهيم وإسماعيل من قبل.

* * *

إن المؤلف ليس مؤرخا وإنما هو يستغل المادة التاريخية ويعيد ترتيب عناصرها ووشج

خيوطها ليربط بين التجربة الذاتية والواقع من جهة وبين تجربة التاريخ من جهة أخرى، محافظًا على القيمة الإيحائية للرموز التاريخية وإن أعاد النظر فى طبيعة علاقاتها بما يناسب العالم الروائى الذى لا يخلو من مادة متخيلة مستمدة من تجربة المنطقة العربية الرائدة للقيم الروحية، مع الوضع فى الاعتبار وجود مصر ثقافة وحضارة وجنسا وقيما فى هذه التجربة، بل هى الأم الشرعية والروحية لها بحكم انتماء إسماعيل فى التاريخ لأم مصرية وبحكم انتمائه فى القصة لزوج مصرية.

وكما ارتبط إسماعيل بمصر، يعود ابنه أحمد ليرتبط بمريم ليتأكد اللقاء الإيمانى والالتقاء العربى مرة أخرى، ويتم الزواج بين أحمد ومريم، الرمز الجامع للثقافة الإسلامية والمسيحية معا، والبيت لذى يلتئم فيه شمل الشرق العربى كله، ويكون إبراهيم هو ابنهما، هكذا أطلقت عليه العمة «حياة»، لتستحضر القصة تجربة الالتقاء بين الرسول - صلى الله عليه وسلم - ومارية القبطية، وما أسفر عنه هذا الالتقاء من الانصهار المادى والثقافى بين الرؤية العربية والحضارة المصرية، ويتجلى المضمون الأيديولوجى للقصة متمثلاً فى الثمرة التى أنتجها الشرق للحضارة الإنسانية، ثمرة متكاملة لا يوجد نزع بين خلاياها السليمة، إن نقاط الالتقاء بين العناصر الحضارية للشرق العربى، الذى خرجت من تحت سمائه الرسالات الكبرى، أعمق وأكبر وأوضح بكثير من نقاط الخلاف، بل إن تجربته عالم كلى متكامل، عالم حيوى بدمائه وعلاقاته وإضافاته الروحية والعقلية، وهذه الإضافات هى الكلمة التى يقدمها اليوم للإنسانية التى قطعت شوطا ماديا طويلا يوازيه تخلف روحى ملحوظ.

* * *

إن نص «البيت الكبير» إذا كان معارضة قصصية لثلاثية نجيب محفوظ من حيث الشكل فهو معارضة لرواية محفوظ «أولاد حارتنا» من حيث المضمون، حيث تسير «أولاد حارتنا» فى الإطار المرجعى لحركة الفكر الغربى التى طغى فيها العلم على الإيمان، فى «البيت الكبير» يظل الإيمان هو المحرك الفاعل لمسيرة التجربة الإنسانية، مع الوضع فى

الاعتبار الدور الحيوى للعلم متمثلا بوضوح فى جيل الوسط، فإسماعيل أستاذ جامعى ومن هذه الجهة يتحد بشخصية المؤلف وهو متخصص فى دراسة تاريخ الجزيرة العربية، وهو الاتجاه ذاته الذى يشغل الدكتور عبد الحميد إبراهيم الباحث عن خصوصية الهوية العربية فى نظريته الوسطية ومحاولاته التأصيلية، وإن كان الاتجاه العلمى فى «البيت الكبير» يوظف لخدمة كشف الهوية والبحث عن الجذور التى تؤكد الروح الإيمانية للوجدان العربى.

وعبد الحميد إبراهيم عندما يجادل نجيب محفوظ فى «البيت الكبير» يطرح أكثر من قضية، فمن جهة يستدعى فى نصه القصصى نص محفوظ الكبير «الثلاثية» و«أولاد حارتنا» وهما العملان اللذان توجا نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية وبالتالى يجادل عبد الحميد إبراهيم نجيب محفوظ من جهة والمرجعية الروائية العالمية من جهة أخرى، تلك المرجعية التى أتقنها محفوظ اتقانا تاما وبات من أهم رموزها، وعبد الحميد إبراهيم يتحفظ على هذه المرجعية من حيث البناء الفنى والمضمون الأيديولوجى أيضا، إذ هو يقدم نصًا يضيف إلى هذه المرجعية بعدا آخر غائبا هو البعد العربى بأبعاده التاريخية والرمزية والروحية الخالصة، ليقول إن لدينا منطقة غائبة يمكن أن يستغلها المبدع المعاصر تتمثل فى التوظيف الفنى والفكرى لعناصر الحضارة العربية فى بنية الخطاب القصصى المعاصر.

من جهة ثانية يؤدى الجدل الذى يستدعى به عبد الحميد إبراهيم تجربة نجيب محفوظ لمزيد من الثراء، لأن القارئ فى الحقيقة لا يقرأ «البيت الكبير» فقط؛ وإنما يعيد قراءة «الثلاثية» المحفوظية و«أولاد حارتنا» فى الوقت ذاته، وبالتالى يزداد استمتاعه ويصل إلى مقام «الامتلاء» السردى.

ولا أظن أن عبد الحميد إبراهيم يرفض نجيب محفوظ فى «البيت الكبير» فمحفوظ قيمة إبداعية كبرى فى الثقافة العربية والعالمية، بل إن المعارضة فى حد ذاتها هى لون من ألوان التأثر، فأثر محفوظ الروائى على عبد الحميد إبراهيم يتمثل فى هذا الاستدعاء الذى

أشرت إليه، ولكن عبد الحميد إبراهيم يقدم فى هذا العمل نموذجًا قصصيًا مغايرا فى الرمز والأيديولوجيا ليضع نصب أعيننا تجربتين فى غاية الأهمية، تجربة ترى عالمية الأدب فى الحضارة التى تتفوق اليوم، ولا بأس من أن نخاطب هذه الحضارة بالأشكال التى ابتكرتها لأن الإنسان العالمى يستوعب كل الإنتاج الحضارى المعاصر له مهمااتفق أو اختلف مع تجربته الخاصة، وتلك رؤية محفوظ.

أما رؤية عبد الحميد إبراهيم فتتمثل فى الخصوصية، إن الأشكال الغربية التعبيرية بما تطرحه من قيم أيديولوجية قد تختلف عما نراه، وبالتالى فمن الأفضل أن نقيم عالمنا على خصائصه المميزة له لنشعر بالهوية الخاصة لنا ويكون لنا إبداعنا الدال على تجربتنا الروحية الخاصة.

بالتالى فعبد الحميد إبراهيم فى هذا النص يمارس الإبداع والنقد الأدبى معًا، إنه يكتب الرواية بعين المبدع، وعينه الأخرى تمارس النقد للخطاب الروائى المعاصر، بحثًا عن سمات تشكيلنا الحضارى الخاص، كما فعل الكتاب اللاتين حينما وجدوا فى واقعيتهم السحرية نموذجًا للحضارة الإغريقية قاموا بإبرازه وتحديده وصقله وإثرائه ليعبر عن روحهم وأسطوريتهم وشعبياتهم ورؤيتهم للحياة، وهى رؤية تختلف عن الرؤية الغربية الأوربية.

وعلينا أن نضع فى الاعتبار أيضا أن نجيب محفوظ أخذ على عاتقه مهمة تأصيل الرواية فى الأدب العربى، وبالتالى فقد حافظ على وجوده بالتجديد المستمر المواكب لحركة الأدب العالمى، ومحفوظ مازال يتجدد، وله فى مقام إحياء التراث القصصى العربى ليواكب تيارات السرد العالمية من جهة ويكتب خصوصية الثقافة السردية العربية من جهة أخرى محاولات، رصدها عبد الحميد إبراهيم الناقد فى دراساته المتميزة لمحفوظ مشيرًا لبداية هذه المحاولات فى «ملحمة الحرافيش» و«رحلة ابن فطومة»، وتطورها الخلاق فى رواية «حديث الصباح والمساء».

فعبد الحميد إبراهيم وهو يكتب «البيت الكبير» يطلب منا إعادة قراءة حاضرنا

القصصى، وتراثنا القصصى أيضا، ليتولد عن هذا الجدل الفعال الحيوى أدبنا الجديد الذى يستمد حداثته من قراءة جادة لخارطة الإبداع من حوله، فيعرف جيدا كيف يجد موقعه على هذه الخارطة، وكيف يكون لهذا الموقع إشعاعاته المؤثرة على عصرنا الحاضر فى عصر يتجه إلى العالمية ويحاول سحق بعض الهويات الإقليمية، والهوية العربية ليست أوراقا بلا جذور بحيث تقتلعها رياح العالمية الجديدة، وإنما هى راسخة بعمق فى قلب التاريخ، وقلب العالم، وأن هذه الجذور التى تستند إليها الثقافة العربية قادرة على مواجهة عواصف التغيير، بل قادرة على إعادة الحياة لشجرة الإبداع العربى، وبالتالى تجد الثقافة العربية كلمتها الخاصة التى تستطيع من خلالها أن تحتل الدور اللائق بها فى الاتجاه العالمى، وفى تعديل مسار التجربة الإنسانية المعاصرة التى تحتاج إلى قيم روحية لا يمتلكها سوى الشرق العربى.

٢ – تقنيات السرد :

يحشد عبد الحميد إبراهيم فى بيته الكبير مجموعة كبيرة من التقنيات السردية الدالة مؤكداً أن النص القصصى مكتوب ليستمتع به المتلقى شكلاً ومضموناً، وواعياً تماماً بأن الخطاب الأدبى يستلزم طاقة فنية عالية تبتعد به عن الأسلوب المباشر الذى يقع فى حبائله بعض المبدعين من أصحاب الأفكار حيث يطغى الجانب الأيديولوجى على الشكل البنائى للنص الأدبى.

وعبد الحميد إبراهيم يمارس هذه التقنيات المتعددة بوعى المبدع ووعى القارئ معا، فهو القارئ المثالى للعمل وعملية قراءته تتفاعل مع قلمه الكاتب فى اختيار كل كلمة فى النص.

وأولى هذه التقنيات وأهمها فى هذا العمل توظيف النص التراثى – وقد أشرت إلى ذلك – وتمتد مساحة النص التراثى من الكلمة المفردة إلى الجملة إلى التجربة إلى القيمة التى تحملها التجربة مع مراعاة الطبيعة الخاصة لنص قصصى يكتسب دراميته من علاقاته الداخلية، وعدم انقطاع هذه العلاقات الداخلية عن العلاقات التاريخية باعتبار أن التاريخ فى حد ذاته تجربة قصصية كاملة ممتعة ومتفردة وذات مغزى.

والمدخل لقراءة البيت الكبير هو الآية الكريمة (واتخذ الله إبراهيم خليلاً) التى يذكرها عبد الحميد إبراهيم على لسان إسماعيل الذى لم يكن يعرف لماذا يسمى أهل القرية والده بالكنية «أبو خليل» حتى أدرك معنى الآية.

إن علاقة الإنسان العربى بالسماء ليست علاقة مجردة خالية من الحيوية، وليست إيمانا منبعه الخوف، وليست بحثًا عن نمط حياة مفروض عليه، وليست تلقيًا يغنى عن إعمال العقل وتطور الوجدان وحرية النفس، وإنما هى علاقة الحب المتبادل التى تجعل تجربة التوحيد الإيمانية قائمة على ثنائية مثل علاقة الصداقة وعلاقة الحب، وهذه الثنائية تعلى من شأن الإنسان الذى ارتقى ليصبح خليلاً للخالق العظيم، وهو لكى يصل لهذه المرحلة لابد له من تمرين عقلى وروحى طويل ومتصل، ومن تطور فكرى ينتقل به من نضج إلى نضج أكثر، حتى يستطيع احتمال هذا المقام، حتى يستطيع فهم خليله والتعامل معه وإلا لكان ساذجًا لا يرقى لصحبة هذا الخليل العظيم.

وإبراهيم – عليه السلام – مر بهذه المراحل الروحية والتأملية وأعد نفسه هذا الإعداد الخاص لكى يكون خليلاً مثاليا للخالق العظيم، وتجربة إبراهيم الروحية فى البحث عن اليقين سجلها الله تعالى لنا فى القرآن الكريم لتكون هداية للحائرين ونموذجًا فى التطور الروحى الذى لا يعرف اليأس ولا يركن إلى الاستسلام لمذهب اللاأدرية أو الشك أو الحيرة أو العبث، لقد خاض إبراهيم تجربة الميلاد الإيمانية بإصرار يكشف عن القوة النفسية الكامنة فى الإنسان المكلف بحمل أمانة العقل وأمانة الكلمة وأمانة الفعل.

بالتالى فالإنسان يحمل فى داخله النزعة الكشفية للوصول إلى الحقيقة – مثلما يعد إبراهيم نموذجا لنا – هذه النزعة بإمكانه قتلها ليصير مثل الحيوان غير المكلف بأمانة ما – لم يحمل الأمانة سوى الإنسان – وبإمكانه استغلالها فى تدعيم تجربته الروحية وبالتالى تجربته الحضارية كلها بما فيها من علم وفن ومدنية وفلسفة، لأن الذى أبدع الكون – بما فيه ومن فيه – اتخذه خليلاً وعليه أن يكون على مستوى المسئولية محافظًا على روحه المبدعة الخلاقة.

إن إيمان الإنسان العربى هو النموذج المثالى للكشف عن الحقائق إذا فهمنا هذا الإيمان فهما سليمًا.

وبهذه الروح المبدعة يوظف عبد الحميد إبراهيم النص فى سياقه الفنى الدال، فيستدعى تجربة إبراهيم فى الخروج من المنار سالمًا، معلنًا أن قوة الإيمان تفوق قوى الطبيعة، ومستخدمًا تجربة يوسف وأخوته بأسلوب عكسى، إذ يتحدث جميع الأخوة ضد الذئاب من أجل نقاء قميص يوسف، لنرى عبد الحميد إبراهيم مستحضرا للتجربة التراثية من جهة، وموظفا لها بخبرة فى سياق جديد من جهة أخرى.

ويتحد الزمن الحاضر بأبعاده المتعددة وبخاصة البعد السياسى مع الزمن التاريخى للتجربة العربية، فعام الحزن فى البيت الكبير هو عام ١٩٦٧، ليستدعى الكاتب تجربة الفقد التى مر بها الرسول – صلى الله عليه وسلم – فى تاريخنا العربى – فقد الزوج وفقد العم – فى تجربة معاصرة هى فقد الأرض وفقد الحلم.

ويمتد عبد الحميد إبراهيم فى جذور الثقافة العربية التاريخية أبعد من هذا الزمن مستغلا مقولة «أيام العرب» فحين يقف إبراهيم فى وجه الحكمدار الإنجليزى ويطرده من القرية المصرية يطلق أهل القرية على هذا اليوم «يوم الحكمدار» ويصبح معلمًا بارزًا فى تاريخهم، وفى وعى الجيل الجديد، جيل إسماعيل، وكأن أيام العرب الحقيقية هى الوقوف فى وجه الأجنبى المستغل، فى وجه المتخالفين مع الفرس والروم قديمًا، أو الاستغلال الاستعمارى الغربى حديثًا.

واستخدام إبراهيم لعصاه يوظف تجربة موسى – عليه السلام – فى التحويل بالعصا، وكأن لمسة عصا إبراهيم لأحد من أبنائه أو أبناء قريته لها فعل السحر، حتى تصبح «بركة» وهنا يستحضر الكاتب تجربة أخرى فكل واحد من أبناء العم اصابته العصا بشجة فى جبهته، فكأن عصا إبراهيم لها علامة، وهذه الشجة التى أصيب بها إسماعيل – وابنا عمه أيضا – تستدعى العلامة التى يعرف بها عمر بن عبد العزيز – منذ صباه وكانت نبؤة بتوليه الخلافة – إنها علامة السحر، أو لنقل القوة الفاعلة فى النفس الإنسانية، فهى علامة

الإيمان، الإيمان الذى تفوق قوته السحر فى النفوس، مع ملاحظة أن السحر فى مصر الفرعونية فى سياق قصة موسى - عليه السلام - هو العلم باعتبار أن كهنة مصر والسحرة الذين تعرف بهم هم العلماء حينئذ وباعتبار أن العلم فى مصر القديمة مازال سرًا مستغلقا علينا حتى الآن فهو بمثابة السحر، أما علامة عمر بن عبد العزيز فهى علامة العدل لأنه ملأ الدنيا عدلاً، وبالتالى فالتجربة التى يقيم عبد الحميد إبراهيم عليها علاماته هى تجربة إيمانية ذات دعوة إلى العلم من جهة والعدل من جهة أخرى.

من التقنيات السردية الأخرى التى يوظفها عبد الحميد إبراهيم لتأكيد المقصدية السردية وترسيخ المضمون الفكرى، وجهة النظر، أو صيغة السرد، ونعنى بوجهة النظر الأسلوب الذى يتم به الحكى ويتكون من خلاله الخطاب، من الذى يروى؟ وكيف يقوم بالقص؟ وماذا يعلم؟

إن القصة تقوم على بنية ثلاثية - كما تناولت - إبراهيم وإسماعيل وأحمد، ثلاثة أجيال مترابطة فى تجربتها، مؤسسة لرموزها، متكاملة فى رؤيتها، لذلك فتجربة إبراهيم الجد المؤسس للأسرة والبيت كان من الممكن أن يرويها المؤلف بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، ولكنه لم يفعل ذلك حفاظًا على تماسك العلاقة بين الشكل والمضمون وترسيخًا لفكرة التأصيل.

يروى قصة إبراهيم ابنه إسماعيل، ويروى قصة إسماعيل ابنه أحمد، أما تجربة أحمد فتتم روايتها بضمير الغائب، فلماذا؟

إن عبد الحميد إبراهيم يعلن بهذا البناء الفنى مفهومه للتجربة التاريخية والتجربة الروحية، إن كل جيل ينصب فى الجيل التالى له، ومهمة الجيل الجديد هى البحث عن جذوره والتواصل مع ماضيه وكشف القيم الكامنة فى تاريخه والحفاظ على هويته، لذلك يرصد الابن تجربة الأب، فى بنية سردية مقصودة ذات دلالة.

أما أحمد فيروى تجربته السارد بضمير الغائب، ويمثل السارد هنا المؤلف نفسه، أو الذات المبدعة المفكرة لعبد الحميد إبراهيم، ليحدث التلاحم بين بيت المؤلف بمرجعيته

الإبداعية والعلمية وبين التجربة التاريخية، وتكون الذات المبدعة الساردة هى الوريث الشرعى الروحى للتجربة الإيمانية العربية بعمقها التاريخى، فللبناء السردى مقصديته ودلالته، وعبد الحميد إبراهيم لا يترك مساحة للعشوائية الإبداعية.

يستغل عبد الحميد إبراهيم مجموعة من التنويعات البنائية داخل النص السردى ليتجاوز خطابه أحادية النمط البنائى السردى التقليدى، فيستعين بالأغنية الشعبية:

«هيلا هيلا هيلا هوب

والتعلب فات فات وفى عينه سبع شطات

والديب فات فات وفى عينه سبع عضات»

وبذلك يستدعى خصوصية الوجدان الجمعى المصرى داخل النص السردى ويضفى على التجربة التاريخية حيوية الحاضر ورؤيته، ويترك مساحة لصوت الجماعة المصرية الريفية الشعبية باعتبار النص تلاحما بين رؤية الذات الساردة، والذات الجمعية التى تحل فى الذات الساردة لحظة تشكيل الخطاب، وباعتبار الوجدان الجمعى أكبر وأعمق منبع للرمز (رمز التعلب ورمز الديب وغيرهما من الرموز) وهذه الرموز كاشفة لموقف المجتمع من أصدقائه وأعدائه ومقدساته، بالإضافة إلى النغمة الغنائية المعبرة عن روح العمل عند المصريين من جهة ومرح اللعب الطفولى بفلسفته من جهة أخرى.

كما يستغل شكل الرسالة، حيث تكتب الأخت «حياة» للأخ إسماعيل محذرة من شرخ الجدار، والرسالة بالطبع ليست موجهة للأخ إسماعيل فقط وإنما للقارئ العربى بشكل عام، مع ملاحظة التنويع اللغوى فلغة الرسالة تختلف عن لغة النص السردى الحكائية وهذه وتلك تختلفان عن لغة الأغنية الشعبية، وبهذا التعدد فى مستوى الأداء اللغوى فزاد مساحة اللغة ثراء والنص السردى متعة، كما يعلن هذا التشكيل اللغوى الدال عن قدرة اللغة العربية على التجلى الجميل على اختلاف مستويات أدائها، فهذه المستويات تتكامل ولا تتنافر، حتى المستوى العامى يستطيع أن يأخذ مكانه فى هذا التشكيل الكلى للغة، وبصفة خاصة لغة الفن، وبالتالى يكون هذا التلاحم الأدائى فى مستويات اللغة رمزًا دالاً

على تلاحم الوجدان العربى وبيئاته وثقافته، فهذا التعدد يبرز جماليًا كل مستوى ويجعلها علامات قادرة على العطاء فى نسيج النص الأدبى من ناحية، وفى نسيج الحضارة العربية المتكامل من جهة أخرى، دون أن نخجل من عاميتنا، لأن فيها كثيرا من روحنا وخصوصيتنا ولا تتعارض مع العربية الأم وإنما هى تتكامل بها وتصب فى نهرها.

كذلك يستغل بنية الحلم بما فيها من غرائبية وتحرير للروح الإنسانى فى نص «هامش الكسيح الذى طار» ليحقق الحلم الصادق ما يشتاق إليه الإنسان فى الواقع ويعجز عنه، ومن ثم يكون الحلم بدلالته إضافة روحية ووجدانية للذات الإنسانية .

وعندما نتحدث عن «هامش الكسيح الذى طار» فإننا نشير لبنية أخرى يوظفها عبد الحميد إبراهيم هى بنية «الكتاب» باعتبار أن بنية الكتاب هى بنية علمية، وحينما يوظفها عبد الحميد إبراهيم من خلال عناصرها المختلفة (المقدمة / الخاتمة / الهامش) يقيم عناقا معرفيا بين المعرفة العلمية التى تتضمنها بنية الكتاب من جهة وبين المعرفة الحدسية الوجدانية التى يمتصها رحيق النص السردى من جهة أخرى، ليكون النص السردى دالا كليا على التقاء المعرفة الإنسانية بأشكالها المختلفة (الروحية الإيمانية / العقلية الذهنية / الحدسية الوجدانية)، وبالتالى يتسع مفهوم الخطاب القصصى ليحتوى الأشكال البنائية المختلفة للمعرفة.

بالإضافة إلى التقنيات السابقة يوظف عبد الحميد إبراهيم عناصر الفن التشكيلى مع أسلوب الكاميرا السردية ليكون الخطاب القصصى جماعًا للفنون ويتضح ذلك منذ المفتتح السردى، فى حديثه عن واجهة البيت الكبير:

«هى بيضاء لامعة، تنعكس عليها أشعة الشمس صباحا فتشتعل وتنعكس عليها أنوار النجوم مساء فتتوهج، وكأنها النار يوقدها العرب وسط الصحراء..

وسط هذه الواجهة تماما بدت صورة الكعبة سوداء لامعة، يحيط بها البياض من كل جانب، وتعلوها زرقة السماء فتتألق وكأنها سدرة المنتهى.

وتحت صورة الكعبة نقش بخط كوفى بارز وبلون ذهبى زاه العبارات الآتية :

حج مبرور وذنب مغفور

مبروك الحجة السابعة

للحاج إبراهيم العلوى

١٩٤٨

تقوم الألوان بدور بطولى فى رسم عناصر المكان، وكلها ألوان واضحة (الأبيض / الأسود / الأزرق / الذهبى) مع استغلال الخط العربى الكوفى فى نقش النص المكتوب الذى يقيم تجاوراً يجمع التاريخى المكانى والحاضر الاجتماعى معا.

ويلتحم المكان بالزمان (الصباح / المساء) من خلال العناصر الكونية (الشمس / النجوم / الصحراء) لنصل إلى قلب الصورة حيث التشبيه الذى يقيم علاقة بين الكعبة وسدرة المنتهى ليحدث الالتقاء بين المكان التاريخى بروحانيته والغيب المطلق فى قمة تجليه، وتكتمل عناصر الصورة باللون والمكان والزمان والخط والواقع والمطلق فى تكوين متكامل معبر عن حدود التجربة الإنسانية فى إطارها الكونى والاجتماعى معًا.

وفى ذكاء سردى شديد يطلق عبد الحميد إبراهيم على إبراهيم البطل نسبا هو «العلوى» وكأنه نسبة إلى العلو، إلى السماء إلى الارتقاء المستمر الذى يربط الأرض بالسماء معًا.

٣ - من النص إلى العنوان:

تعليق ختامى على عنوان المجموعة المناسب تمامًا للعالم السردى بشكله ومضمونه، بتقنياته ودلالاتها.

البيت الكبير، من السهل علينا أن نفهمه على أنه الوطن العربى، أو الشرق الإسلامى المسيحى المتدين، أو نصل إلى كونه العالم الكونى الذى نحياه.

ولكننا نوجه التفسير توجيها آخر، يستدعى المعانى السابقة ويضيف إليها، أليس البيت هو وحدة المعنى فى عمود الشعر العربى؟

فالبيت الكبير من هذا المنطلق يصبح هو النص الإبداعى كله.

وعبد الحميد إبراهيم يتجول فى بيته الكبير فى عالم السرد، عالم الفن عالم الإبداع الذى يستحضر تجربتنا التاريخية الروحية والفنية معا ويستحضر ذات عبد الحميد إبراهيم المبدعة.

البيت الكبير، القصة، فن السرد، عالم الإبداع، يدخل إليه عبد الحميد إبراهيم ليتجاوز البيوت الصغيرة، بيت العلم، بيت البحث، بيت التدريس الأكاديمى.

بيت عبد الحميد إبراهيم هو فن القص، الذى اختاره موضوعًا لعمله العلمى فى الماجستير والدكتوراة والأستاذية ودراساته النقدية فكان فيه مهندسًا بارعًا باحثًا عن التصميمات التى أبدعها الآخرون.

وهاهو ذا اليوم يبنى بيته بقلمه، ويقيم فيه صومعة إبداعية يجسد كل من يدخلها جزءًا من تجربته الروحية.

عبد الحميد إبراهيم يجد نفسه ويقينه وقلمه فى «بيته الكبير».



إضاءات تنويرية...
فى صالون الوسطية

د. عبد المعطى صالح



في نحو سبعين ومائتي ورقة من الحجم المتوسط، يضاف إلى رصيد المكتبة العربية، كتاب جديد بعنوان: «في صالون الوسطية مع كبار الأدباء والمفكرين»، وهو يمثل الإصدار الخامس ضمن إصدارات جماعة الوسطية.

والكتاب في مجمله يطرح فكرة جديدة، جديرة بالتقدير، تتمثل في تدين مجموعة حوارات، وتسجيل عدة مناقشات دارت في ندوة الصالون الأدبي لجماعة الوسطية على امتداد عامين، وهو بمثابة الجزء الأول الذي يوثق ما شهده الصالون من مناورات فكرية، ويجمع ما طرحت فيه من آراء ثقافية متباينة. وقد نهض بمهمة التجميع والإعداد جمال العسكري، ومعه حافظ المغربي، ومحمد جاد الله.

يضم الكتاب ثلاث عشرة حلقة من الحلقات التي عقدتها جماعة الوسطية، وطرحت من خلالها مجموعة من القضايا التي تشغل المفكرين والنقاد، أثارها وأسهم في إثرائها عدد كبير من الأساتذة الأكاديميين، والإعلاميين، والمهتمين بشئون الفكر والثقافة في مصر والعالم العربي.

والمتأمل لهذه الحلقات - التي يضمها الكتاب - يجد أنها تطوف بنا في شتى ألوان الفكر، ومناحي الثقافة، وصنوف المعرفة، فاللقاءات تجمع بين الفكر، والفن، والفلسفة، والأدب... والحوارات تكشف عن جدية وموضوعية في تناول هذه الموضوعات.

وإذا أردنا أن نضع تصنيفًا لما ورد في هذه الحلقات النقاشية نجد أنها منها ما يختص بالجانب النقدي، فالحلقة الأولى بعنوان: نقاد الحداثة إلى أين؟ وفيها تم عرض كتاب المرايا المحدبة للدكتور عبد العزيز حمودة، بينما جاءت الحلقة الثانية بمثابة رد الفعل لما دار في الحلقة الأولى من مناقشات ومداخلات، حيث طرحت الحلقة وجهة نظر الدكتور جابر عصفور إزاء ما ورد في الكتاب، وكأن صالون جماعة الوسطية آثر المشاركة الفعالة في القضايا ذات الأهمية البالغة، والتي لها مكانتها في الساحة الأدبية والنقدية المعاصرة.

أما الجانب الفكري، فالكتاب - الذي بين أيدينا - يسجل لنا حوارًا مع الناقد الأدبي الأكاديمي دكتور عز الدين إسماعيل، حول العلاقة الجدلية بين الفن والفلسفة، واتفق شخصيًا مع دكتور ماهر شفيق فريد فيما ذهب إليه - في مقدمة الكتاب - من أن هذه الندوة من أهم ندوات الصالون، كما يجمع الكتاب حوارًا آخر مع رائد الصالون - دكتور

عبد الحميد إبراهيم – فى الحلقة الثانية عشرة بعنوان : نحو وسطية إسلامية معاصرة.

ومن أبرز مزايا الكتاب أنه يتطرق – من خلال حلقات الصالون – للأجناس الأدبية المختلفة، ويجد القارئ نفسه أمام ركام من الموضوعات والقضايا المتعلقة بالشعر، والرواية، والمسرح وما يختص به كل جنس أدبى من أمور خاصة، ومن أبرز القضايا فى هذا الجانب :

– قضية تشكيلات القصيدة العربية بين الرأى والرأى الآخر.
– قصيدة النثر بين الرفض والقبول.
– المسرح من منظور التأصيل، وبين التحديات والمستقبل.
– الرواية العربية والبحث عن جذور، والرواية السكندرية وعبقرية المكان.

والطريف فى معالجات الصالون لهذه الأجناس الأدبية، أنها لم تغفل المساواة بينها، فكل جنس ظفر بنصيب متساوٍ، فالشعر يحظى بحلقتين، وكذلك الرواية، وبالمثل المسرح. ولم يكن هذا من قبيل الصدفة، إنما دلالة واضحة على تخطيط واعٍ وإعداد جيد من قبل القائمين على أمر الصالون.

ومن الأمور الإيجابية لهذا الصالون أنه يفتح آفاقًا جديدة للحوار العربى القومى، ويوسع دائرة التفاعل الثقافى ضمن برنامجه، ففى الحلقة الثالثة نجد ندوة بعنوان: مصر والعمق العربى، وحوارًا مع الشاعر الفلسطينى على الحسن، كما تسجل الحلقة الرابعة لقاء مع الشاعر السورى عيسى درويش سفير سوريا فى مصر، وتدور المداخلات حول المفهوم المشترك للثقافة العربية، والبحث عن هوية خاصة للإعلام العربى.

إذا كان هذا يتعلق بالتصنيف الموضوعى لأهم جوانب الكتاب وقضاياه المتباينة، فليس يخفى على القارئ الكريم أن الكتاب يذخر بمجموعة مداخلات، وآراء، وأحكام، يدلى بها عدد كبير من الأدباء، والنقاد، والأساتذة، والإعلاميين، وغيرهم ممن يجتمعون فى الصالون، ويشكلون منظومة الوسطية بعقدها الفريد، أما واسطة العقد، رائد الصالون، فهو عالم أدرك أن التواصل الحقيقى لا يقتصر دوره على مدرجات الجامعة، وإنما حيث الاحتكاك الفعلى، والتفاعل الإيجابى، مع المفكرين، والمثقفين، والأدباء، والمبدعين،... وغدت حياته حركة نشطة، إنه الدكتور عبد الحميد إبراهيم، الذى سيظل المثقف العربى يدين له بكثير من جهوده، وإسهاماته نحو إثراء حركة التفاعل الثقافى.

إن مثل هذه النوعية من الكتب بما تحويه من معارف وآراء وبما تشتمل عليه من آراء عقول اتفقت واختلفت ومن ثم تنوعت الرؤى بينهم لنسمع الرأى والرأى الآخر، مثل هذا الزاد الثقافى بحاجة إلى الانتشار ليفيد منه القارئ العادى، والباحث العلمى المتخصص، وكل مهتم بالفكر والثقافة .

الذات المتأملة
قراءة فى رواية « شواهد ومشاهد »

د. مصطفى بيومى عبد السلام



(١)

هل رواية السيرة الذاتية تسرد أحداثًا حقيقية فعلية بوصفها نوعًا من الكتابات يعتمد على «الذاكرة»، أو أن كتابة السيرة الذاتية، فيما يرى «جابر عصفور»، هى فن الذاكرة الأول، لأنها الفن الذى تجتلى فيه الأنا حياتها، صراحة وعلى نحو مباشر، مسترجعة هذه الحياة فى امتدادها الدال - ؟

لكى نجيب على هذا التساؤل، فإننا بحاجة إلى أن نفحص مفهوم «الذاكرة» نفسه.

إن «الذاكرة» "Memory" ليست فعلاً فى المقام الأول، ولكنها كما يشير «بول ريكور» نوع من المعرفة تشبه الإدراك "perception"، والتخيل والفهم. فالذاكرة تشيد معرفة بالأحداث الماضية أو معرفة بماضوية "Pastness" الأحداث الماضية.

(*) مدرس النقد الأدبى: كلية دار العلوم - جامعة المنيا.

وطالما أن «الذاكرة» هى نوع من المعرفة فهى لا تختزن الأحداث جميعها التى واجهتها «الأنا» فى حياتها، وليست، أيضا، مخزنًا أو مستودعًا للأحداث، وربما تكون، فيما أتصور، أشبه بالرؤية التجريدية للأحداث.

وإذا كانت الذاكرة كذلك، فكيف تكون رواية السيرة الذاتية أو كتاب السيرة الذاتية فن الذاكرة الأول؟

إن رواية السيرة الذاتية، من حيث كونها أدبًا، هى فعل، طبقًا لما يطرحه فلاسفة الأدائيات "performatives" أى نوع من الخطاب الأدبى يزعم أنه يبصرنا بالعالم، وإذا نجح طبقًا لظروف ملائمة "Felicitous"، إذا استخدمنا مصطلح «أوستن»، فإنه يفعل ذلك عن طريق خلق الشخصيات والأحداث التى يرويها، لكن علاقة السيرة الذاتية بالذاكرة أو الرؤية التجريدية للأحداث قائمة من حيث كونها علاقة المتأمل (بكسر الميم) بالمتأمل (بفتح الميم) التى يتوسطها نوع معين من الكتابة، وهى تشبه تمامًا علاقة التاريخ بالأحداث الماضية، فالتاريخ، كما يطرح «هايدن ويت»، ليس فقط موضوعا يمكن أن ندرسه، ولكنه أيضا، بل وبطريقة أساسية، نوع معين من العلاقة بـ «الماضى» متوسطة بنوع معين من الخطاب المكتوب. هذا الخطاب المكتوب نطلق عليه الخطاب التاريخى، وما ينتجه الخطاب التاريخى، كما يطرح «ويت» أيضًا، هو التأويلات لأية معلومات كانت عن الماضى وأية

معرفة كانت بالماضى يقودها أو يهيمن عليها المؤرخ.

إن خطاب السيرة الذاتية يشبه تماما الخطاب التاريخى، فهو ينتج تأويلات للذاكرة أو للرؤية التجريدية للأحداث التى واجهت الذات أو حدثت لها، وما نواجهه، فعليًا، عند قراءة السيرة الذاتية أو حتى عند قراءة المذكرات اليومية التى يمكن أن يسيطر عليها طابع التسجيل، هو الخطاب المكتوب أو النص، وليس حقيقة الأحداث المسرودة فى الخطاب المكتوب، فحقيقة هذه الأحداث تظل مرجأة، وربما يظن البعض أن الحقيقة سابقة على النص، وأن النص يقوم بعملية تمثيل لها، وطبقا لهذا تصبح السيرة الذاتية تمثيلاً لحياة شخصية ما، ولكن كما يقول «دريدا» فى عبارته الأثيرة: إنه ليس ثمة شيء خارج النص، فعندما نتخلص من النص لنصل إلى الحقيقة، فإن ما نجده يكون نصًا آخر وعلامات أخرى.

ويقودنا ذلك إلى أن نرفض تقسيم السيرة الذاتية إلى سيرة ذاتية أدبية وسيرة ذاتية تاريخية، أو سيرة ذاتية تشيدها المجازات وسيرة ذاتية تشيدها الوثائق، لأن كلاهما خطاب مكتوب، وكلاهما منتج تأويلى على هذا الأساس. إن ما نواجهه أو ما يواجهه القراء فعليًا عند قراءة الأيام لـ «طه حسين» هو نص **الأيام**، وليست حقيقة حياة «طه حسين» المفكر والأديب المصرى، وإن ما نواجهه فى نص رواية **شاهد ومشاهد** لـ «عبد الحميد إبراهيم» هو النص ذاته، وليست حقيقة حياة «عبد الحميد إبراهيم» المفكر والأديب المصرى. هذه الرواية الأخيرة، التى يمكن أن يصنفها النقاد ضمن إطار السيرة الذاتية، سوف تشغل صفحات هذه الدراسة القادمة.

(٢)

أشرت أعلاه إلى أن السيرة الذاتية هى علاقة بين متأمل بنوع معين من الكتابة. فالمتأمل هو الذات التى تعاين وتفحص، ولكن ما تعانيه الذات أو ما تتأمله فى تلك الحالة ليس موضوعًا منفصلاً عنها، أو بعبارة أخرى: إن الذات تعاين موضوعًا هو إياها. أما الموضوع المتأمل فهو ذاكرة الذات، ومعرفة الذات بالأحداث التى وقعت لها أو رؤيتها المجردة للأحداث التى واجهتها، هنا ينعكس وعى الذات على نفسه لتصبح ذاتًا متأملة وموضوعا متأملاً فى آن.

فى رواية **شواهد ومشاهد** يلفت النص الموازى "Paratext" أو النصوص الموازية الانتباه، وتستدعى، من غير شك، تلك العلاقة بين الذات المدركة وموضوعها المدرك. وإذا ركزنا الانتباه على النصوص الموازية الخارجية والداخلية، فإننا نركز على العنوان

الرئيسى الذى تحمله صفحة الغلاف بوصفه نصًا موازيا خارجيًا، أما النصوص الموازية الداخلية فإننا نركز الانتباه على نصين، أولهما: العناوين الخارجية، وثانيهما: الفاتحة النصية.

لا يشير العنوان الرئيسى أو النص الموازى الخارجى **شواهد ومشاهد**، صراحة إلى أننا أمام خطاب للسيرة الذاتية، فالعنوان لا يحمل التقاليد الأدبية الحديثة الخاصة بكتابة السيرة فى الثقافة العربية التى تمكن القارئ أن يربط، سريعًا، العنوان بخطاب السيرة الذاتية، مثل تلك العناوين: **أنا** لعباس العقاد، **حياتى** لأحمد أمين، **حياتى فى الشعر** لصلاح عبد الصبور. ولكن التأمل للنص الموازى **شواهد ومشاهد** يفضى إلى دلالة معينة، وهى التعبير عن الأشياء الحاضرة فى قلب الإنسان ومشاهدها. فالشاهد، كما ينص «الجرجانى» فى **التعريفات** هو فى اللغة «عبارة عن الحاضر، وفى اصطلاح القوم عبارة عما كان حاضرًا فى قلب الإنسان وغلب عليه ذكره، فإن كان الغالب عليه هو العلم فهو شاهد العلم، وإن كان الغالب عليه الوجد فهو شاهد الوجد، وإن كان الغالب عليه هو الحق فهو شاهد الحق». فالعنوان على هذا الأساس، يفترض سلفًا حضور شواهد معينة ومشاهدها فى وعى الذات التى تكتب، ويتعضد ذلك بالعناوين الداخلية أو النصوص الموازية الداخلية التى تحملها فصول الرواية فتبدأ بالشاهد الأول، ثم الثانى، ثم الثالث، ثم بشاهد أخير، وتنتهى بشاهد لمَّا يتحقق، أو ما يمكن أن نطلق عليه شاهد «الاستقبال»، إذا استخدمنا مصطلح الجرجانى، الذى يعنى ما تترقب وجوده بعد زمانك الذى أنت فيه. ويترتب على هذا الحضور لشواهد معينة فى الوعى حضوراً موازيًا فى الخطاب المكتوب أو النص. هذا دال مهما تعدد مدلوله فإنه يشير إلى عملية تأمل قامت بها الذات، فالشواهد هى شواهد الذات، والخطاب المكتوب هو خطاب الذات عن شواهدها ومشاهدها، أى أن الذات تتأمل شواهد، وتكتب عما هو حاضر فى وعيها.

أما الفاتحة النصية للرواية، أو ذلك النص الموازى الداخلى، فإنها تؤكد عملية التأمل أو انقسام وعى الذات على نفسه. تقول الفاحة النصية :

«وكما تختلط حروف الشواهد بحروف المشاهد، تختلط أيضا الذكريات، وهى ترتد بعيداً، وكأعمدة التلغراف يراها الشاهد من نافذة قطار سريع» (ص ٥).

إن الاختلاط الذى تنص عليه الفاتحة النصية للشواهد والمشاهد والذكريات يشير إلى الوعى الذى يعاين موضوعا هو نفسه، وليس موضوعًا منفصلاً عنه. لكن هذا الاختلاط لا يتحقق فى الخطاب المكتوب أو «حروف الشواهد والمشاهد» إلا عندما ترقب عين المشاهد

الذكريات التى ترتد بعيداً. وعندما ترقب عين المشاهد أو تتأمل الذات الذكريات فإنها تكتب شواهدها ومشاهدها، التى تبدأ بشاهد الطفولة، ومروراً بشاهد الصبا، وشاهد النضج، والشاهد الأخير، وتنتهى بشاهد الاستقبال.

(٣)

تقود الفاتحة النصية القارئ إلى خطاب السيرة الذاتية المكتوبة، وهو كما أشرت سلفاً، الوسيط الذى أنتجته الذات من خلال تأملها للذاكرة أو الأحداث التى وقعت لها.

وفى إطار السيرة الذاتية يدخل القارئ عالم السيرة الذاتية متسلحاً بجملة من التوقعات "expectation"، ربما يكون أهمها، فيما أتصور، أن القارئ يطابق بين المؤلف والشخصية المحورية لنص السيرة. فالتقاليد الأدبية، دشنت مفهوماً للسيرة الذاتية مفاده أن شخصاً ما يكتب عن حياته، ويقود هذا التوقع إلى توقع آخر هو المطابقة بين الشخصية المحورية والراوى / السارد الذى يسرد الأحداث أو المكلف بالحكى فى نص السيرة.

ورغم أن هذين التوقعين من قبل القارئ قد يصادفان نجاحاً فى نصوص كثيرة للسيرة الذاتية، فإنهما يخفقان عند قراءة نص **الشواهد**. فنص الشواهد لا يوظف راوياً يقول «أنا» أو ما يطلق عليه «سرد الشخص الأول» "first person narration" ، وإنما يوظف راوياً لا يقول «أنا» أو ما يطلق عليه سرد الشخص الثالث "Third person narration"، أى أن المكلف بالحكى ليس شخصية رئيسية، ويقف خارج الأحداث ولا يشارك فى صنعها. ورغم أن نص الشواهد يوظف راوياً لا يقول «أنا» أو ينطلق بضمير الغائب على وجه العموم، فإنه، أحيانا، يكسر تلك القاعدة وينطلق بضمير المتكلم، فعلى سبيل المثال لا الحصر، فى المشهد الثالث من الشاهد الثانى، يتخلى الراوى (الشخص الثالث) عن وظيفته ويسمح للشخص الأول أن يروى الأحداث: «حادثنى وأنا أسير فى الهايد بارك» (ص ٩٩)، ثم لا يلبث أن يأخذ الراوى (الشخص الثالث) وظيفته: «منذ أن بدأ صاحبنا يقرأ وهو يحلم بأوربا» (ص ١٠٠)، ثم يتخلى الراوى عن وظيفته ويسندها إلى الشخص الأول حتى نهاية المشهد.

يشير الراوى (الشخص الثالث)، عادة إلى الشخصية المحورية فى نص **المشاهد**: بـ «عبد الحميد»: «تصايح الأهل: عبد الحميد جاته الغمرة» (ص ٩)، أو «الصغير»: «وكان هو الصغير الوحيد» (ص ١١)، أو «الصبى»: «وعاش الصبى فى خوف» (ص ٣٦)، أو «الشيخ»: «ومنذ ذلك اليوم أصبح شيخاً» (ص ٣٩)، أو صاحبنا: «قرأ صاحبنا قصة

عفاريت اللصوص» (ص ٤٥)، أو «الغلام»: وجد الغلام نفسه فى عالم إحسان» (ص ٥١)، أى أن الراوى لا يخبرنا بالاسم الكامل للشخصية المحورية.

فإذا أخفق القارئ فى توقعاته، فكيف يمكن أن يتأكد من أنه يواجه نصا للسيرة الذاتية؟

إن توظيف الراوى الذى ينطلق بضمير الغائب، وعدم التصريح بالاسم الكامل للشخصية المحورية فى نص **المشاهد**، ليس خدعة أو حيلة يشيدها المؤلف تنتهى بعملية التطابق بين الراوى والشخصية المحورية والمؤلف الذى يظهر اسمه كاملا على صفحة الغلاف طبقا لما طرحه «فيليب لوجان» عن «ميثاق السيرة الذاتية» "Autobiographical pact"، ولكنه يبدو شيئا أساسيًا فى خطاب السيرة الذاتية. إن خطاب السيرة الذاتية هو الوسيط الذى أنتجته الذات من خلال عملية التأمل لذاكرتها، ففى هذه العملية ينقسم وعى الذات على نفسه. فتصبح الذات ذاتًا فاعلة للتأمل، وذاتًا منفعلة به، ويقتضى ذلك أن تنفصل الذات عن موضوع تأملها الذى هو إياها فى الوقت نفسه، هذا الانفصال يبرر توظيف الشخص الثالث فى عملية السرد، أى فى الوسيط بين الذات الفاعلة والمنفعلة. أما كسر هذا التوظيف، أحيانا، فى نص **المشاهد** فإنه يؤكد اتحاد الذات التى تكتب والذات التى تتأمل موضوعًا هو إياها.

(٤)

يمتلك نص **الشواهد** تطورًا زمنيًا فى حياة الشخصية المحورية، فيبدأ بطفولة البطل ويتصاعد إلى مرحلة الصبا والتعليم والعمل ثم ينتهى بشاهد الاستقبال. أى أن زمن الحكى فى نص **الشواهد** زمن متصاعد من نقطة الطفولة إلى الشاهد الذى لما يتحقق أو ما تطمح الشخصية المحورية إلى تحقيقه. ورغم أن نص **الشواهد** يمتلك هذا التطور الزمنى بطريقة واضحة، فإنه يكسر هذا الزمن المتصاعد، ويمكن أن نشير إلى بعض الأمثلة التى يتم فيها كسر التتابع الزمنى.

– فى المشهد الثانى من الشاهد الأول، يخبرنا الراوى عن حكايات «يونان عجايبى» الخفير الخاص للعمدة عن العفاريت، وكيف أن الصغير / البطل كان يصغى إلى تلك الحكايات، ويضم «اللحاف» على كل أطرافه حتى لا يتسرب أحدهم إلى فراشه، لكن صوت الشخص الثالث (الراوى) يقز فجأة ويكسر الزمان. فزمن الحكى لا يزال فى مرحلة الطفولة، ولكن صوت الشخص الثالث يعلن عن زمن آخر غير زمن الطفولة: «يذكر أنه كبر وعمل ونزح وسافر، ولكنه ما إن يأتى إلى القرية، ويذهب إلى السنطة البحرية حتى يتذكر

«الصل» ويصيبه الهلع» (ص ٣٤، ٣٥).

– وفى المشهد الثالث من الشاهد الأول، يخبرنا الراوى عن تميز الصبى.. فهو قد حفظ القرآن فى أقل من عام، وأصبح شيخًا يقبّلون يده ويقدمونه للصلاة، ثم سرد الراوى الحلم الذى يواتيه فيستيقظ مرعوبا، ثم يخبرنا الراوى بعد ذلك بأن البطل أصبح أستاذًا فى الجامعة يمنح الدكتوراة لطلابه (ص ٣٨: ٤٢).

إن هذين المثالين يشيران إلى كسر التتابع الزمنى التصاعدى فى نص **الشواهد**. فالراوى يسرد الأحداث فى نقطة زمنية معينة ثم يقوم بكسر التتابع الزمنى منتقلاً إلى أزمنة تالية فى الحكى، ويعود مرة أخرى إلى الزمن الذى يسرد الأحداث فيه. وهناك أمثلة أخرى تشير إلى كسر التتابع الزمنى، ولكن ليس بالانتقال إلى أزمنة تالية ولكن باسترجاع الراوى ما سرده فى المشهد الأول من الشاهد الأول، عن قصة اللقب الذى لقب به البطل، وزميله الذى لسعته العقرب، وابن عمه الذى كان يقذف والده بالحجارة ويلقى على سيدنا التراب (ص ١١٤، ١١٥)، وفى المشهد الثالث من الشاهد الثالث يسترجع الراوى ما سرده فى المشهد الثانى من الشاهد الأول عن خروج الصغير من الترعة وهو يمشى على تراب ساخن كأنه النار (ص ١٣٠)، ويسترجع الراوى أيضا فى المشهد ذاته ماسرده فى المشهد الأول من الشاهد الثانى عن «غنيمى هلال» (ص ١٣٦).

ماذا يحدث إذن؟

إن الذات من خلال عملية التأمل للذاكرة أو الرؤية التجريدية للأحداث لا تقدم خطابًا عن الذكريات المتتابعة زمنيا، أى أن هذا الخطاب المنتج لا يشبه تتابع اللقطات على شريط سينمائى، فعملية التأمل التى تقوم بها الذات تنطوى، من غير شك، على عملية نفى وإبراز واختيار وربط الأحداث. فخطاب السيرة الذاتية المكتوب ليس مجرد ذكريات متتابعة، ولكنه تأويل للذاكرة أو الرؤية التجريدية للأحداث، ولذلك لا يشعر القارئ لنص الشواهد بكسر التتابع الزمنى.

وإذا قمنا بتحليل مثال أو مثالين من الأمثلة التى طرحناها سلفًا حول كسر التتابع الزمنى، فإنه يبدو صحيحًا ربط الحلم الذى يواتى البطل، والذى مفاده أن البطل يرسب فى الامتحان، بما أصبحه البطل بعد ذلك. وكسر التتابع الزمنى يؤكد أن الحلم مجرد هاجس منزل بالنفس، وأن البطل لم يرسب فى الامتحان مطلقًا، فالراوى يخبرنا فى المشهد الثالث من الشاهد الأول عن نجاحات الصبى / البطل، فيبدو الربط بين تلك النجاحات والبطل، الذى أصبح أستاذًا فى الجامعة يمنح الدكتوراه لطلابه، منطقيا.

وإذا تأملنا مثالاً آخر من أمثلة الاسترجاع، فإن استرجاع ما سرده الراوى عن «غنيمى هلال» الذى كان عائداً من فرنسا، وقراءة البطل لكتابه **الرومانتيكية** والذى شعر البطل بعد قراءته بأنه غريب، يتم فى سياق أن الراوى يخبرنا عن «الوسطية» التى كانت مطمورة بداخله دون أن يدرى. والتوازى "parallelism" بين التفكير فى «الوسطية» لأول مرة فى «دار العلوم» وكاتب الرومانتيكية يبدو منطقياً، رغم أن الراوى كسر التتابع الزمنى للأحداث.

(٥)

بقيت نقطة أخيرة فى هذه القراءة، وهى تعلق نص **الشواهد** بنص **الأيام** لـ «طه حسين»، أو ما يمكن أن نطلق عليه التعلق النصى، إذا استخدمنا مصطلح «جيرار جنيت». فنص الشواهد يستخدم تقنيات سردية تكاد تكون هى عينها فى نص الأيام، مثل: توظيف راوى الشخص الثالث، وكسر التتابع الزمنى، والراوى المبئر - أى الذى يبئر الأحداث من وجهة نظره - . ويمكن أن نضيف إلى ذلك استخدام عنوان أو نص موازٍ خارجى، لا يحيل مباشرة على خطاب السيرة الذاتية. كما يمكن ملاحظة الحضور المتكرر لـ «طه حسين» فى نص **الشواهد**، ومن ذلك نقرأ :

- «كان شديد الإعجاب بطه حسين، يقرأ كل كتبه ويحاكى أسلوبه، وينام فيكتب قصصاً على غرار قصصه» (ص ٤٥).

- «لم يكن المشايخ حوله كمشايخ طه حسين، ولم يكن سيدنا فى قريته كسيدنا فى كتب طه حسين، ولكن الإعجاب بطه حسين جعله يبدى خلاف ما يبطن» (ص ٤١).

- «مسكين طه حسين.. أصابه الكبر فلم ير فى **أيامه** غير نفسه، وصغر عنده أبوه وأخوه وكل شيوخ القرية» (ص ١١٦).

- «إن روايته (أى دعاء الكروان) ذات طابع مأسوى» (ص ١٢٥).

فكرة التعلق النصى لا تعنى أن نصا يستنسخ نصًا آخر، أو أن كاتبا ما يتأثر بكاتب آخر. ولا تبحث، أيضا، عن مصادر النص. ولكنها تعنى أن نصًا لديه مجموعة من العلاقات مع نص آخر أو نصوص أخرى، فهذه الفكرة هى التطوير الذى قدمه «جينيت» لفكرة «التناص».

إن عملية التأمل التى تقوم بها الذات لإنتاج خطاب السيرة الذاتية أو الوسيط بين الذات الفاعلة للوعى والذات المنفعلة به، التى هى موضوع التأمل، تنطوى على تأمل للوسيط. وتأمل الوسيط يعنى أن تمارس الذات تأملاً لخطاب السيرة الذاتية السابق على

خطابها. من هنا تنشأ فكرة التعلق بنص آخر للسيرة الذاتية أو نصوص أخرى. أو بعبارة أخرى: إن الذات حين تتأمل موضوعًا هو إياها لإنتاج الوسيط، فإنها تتأمل مجموعة الوسائط المدشنة بالفعل في الثقافة في الوقت نفسه.

(٦)

لقد حاولنا في هذه القراءة أن نوضح كيف مارست الذات عملية التأمل في كتابة السيرة الذاتية من خلال نص **شواهد ومشاهد**.

اللغة المنسية...
وتأويل الأحلام

د. سوسن ناجى رضوان



(١)

تعنى هذه الدراسة بتأويل النص الأدبى، عبر رؤية نقدية تحليلية نفسية، تأخذ فى الاعتبار دراسة محتوى العقل الباطن كبنية داخلية للظواهر الإنسانية التى يتعذر الوصول إليها عن طريق التجربة المباشرة، ولا يمكن فهمها على المستوى الفكرى والنظرى إلا بتقص نظرى...

تستند هذه الرؤية على الوعى باللغة المنسية[١] (لغة الأحلام والأساطير)، كمدخل، وطريق معبد مؤد إلى اللاشعور، وعبر الوصول إلى هذه المنطقة نحاول الولوج منها إلى نصوص فنية تعنى بالترجمة الذاتية لأصحابها - قد تتخذ من القصة إطاراً فنيًا لها (كما فى نص: الشيخوخة، للطيفة الزيات، ١٩٨٦) وقد نكتفى برصد مشاهد من واقع وتاريخ صاحبها (كما فى نص: مشاهد وشواهد: لـ عبد الحميد إبراهيم، ١٩٩٦)، متخذة لذلك إطار فنيًا - ومنهجياً فى البحث يعمد إلى تحليل النص تحليلاً ذاتيًا يدمج دراسة محتوى العقل الباطن مع دراسة شكل النص؛ وذلك عبر دراسة تحليلية نفسية..

غير أن لغة «اللاوعى» لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال لغة الحياة الواعية الكلامية، وهنا تبرز صعوبة منهجية لا يمكن تجاوزها، ناتجة عن أن لغة «اللاوعى» لا تصبح موضوع دراسة علمية إلا إذا كتبت باللغة الواعية وهكذا قد يستحيل معرفة كيفية عمل اللغة على صعيد «اللاوعى».

وهنا قد نلجأ إلى تجربة التحليل النفسى لتحليل النص، حيث يؤكد «جاك لاكان»: «إن ما تكتشفه تجربة التحليل النفسى هو بنية اللغة بكاملها»[٢]؛ ذلك أن «البنيات العميقة للغة التى لا تظهر فى قواعد النحو، بل تظهر فى الوسائل الأسلوبية التى تتجلى فى لغة العقل الباطن، فى مختلف أشكالها: مثل الأحلام، الهفوات، النكات، الأعراض العصابية،... هى جميعًا مؤلفة أساساً من وسائل أسلوبية تنتمى إلى صورتين بيانيتين: الاستعارة، والمجاز المرسل»[٣].

وهذه الوسائل الأسلوبية هى لغة «اللاوعى» أو لغة «الدال» «وعمل الدال فى لغة اللاوعى يتبع السياق الأسلوبى نفسه الذى يتبعه كل من الاستعارة والمجاز والمرسل»[٤] وما «الحلم والهفوة والأعراض العصبية إلا ظواهر لدلالات فصلت عن مدلولاتها»[٥]، وربما هذا قد يفسر لنا مقولة «لاكان»: «اللاشعور بنية مثل اللغة»[٦].

(٢)

«اللاشعور بنية مثل اللغة»[٧]؛ بمعنى أن أوجه الشبه بينهما عديدة: فاللاشعور يتكون كلغة، ويظهر فى ظواهر اللغة، كما أن البنية التى تقوم عليها أية لغة من اللغات – سواء فى تصريف الأفعال أو فى البلاغة، من كناية إلى استعارة إلى مجاز ومجاز مرسل – هى نفسها بنية اللاشعور، من حيث أن المعانى تتدفق ضمن قنوات محددة خاصة ومميزة للذات.

وإذا كانت «لغة اللاشعور هى لغة الدال»[٨]؛ فلأن اللاشعور لا يتكلم، بل يحث على الكلام، ونحن لا ندرك بنيته إلا من خلال مفعولاتها اللغوية. وكأن قوانين اللغة – هنا – لاشعورية، الأمر الذى يجعلنا نرى أن هذه القوانين تشكل اللاشعور، ومن ثم تصبح «الذات مفعولا للغة، وليست فاعلا متحكما فيها»[٩].

وهكذا تقيم اللغة ثنائية «الدال» و«المدلول» الرمزية، حيث تجعل الشخص المتكلم «دالا» ، بينما تجعل الذات هو «المدلول». كما تصبح مختلف تعبيرات «اللاوعى»: كالحلم، والهفوة (سقطات اللسان)، النكات، النسيان، الأعرض العصابية... هى ظواهر لدلالات فصلت عن مدلولاتها!.

وكأن «اللاشعور يعمل باستخدام «الدلالات» أو الرموز وليس باستخدام المدلولات»[١٠] والأحلام – على وجه خاص هى – «دوال غنية بالدلالات»... وتفسيرها هو الطريق الملكية، والجادة الرئيسية التى تقودنا إلى فهم اللاوعى، ومن ثم فهم أعتى القوى التى تكمن وراء السلوك البشرى»[١١]، ومنطق الأحلام «لا يخضع لقواعد المنطق التى يخضع لها عقلنا فى أثناء الصحو، بل يسير وفق منطق – أقرب إلى منطق – الطفل والرجل الهمجى»[١٢].

وصياغة الحلم وصياغة اللغة يعتمدان على القاعدة نفسها من منظور جاك لاكان، وهى منهجيته فى فهم اللاشعور كلغة قائمة بحد ذاتها، شبيهة باللغة التى نتداولها، فالحلم – فى نظره – «بنية الجملة، بنية اللغز، أى بنية الكناية»[١٣]؛ بمعنى أن صياغتهما تعتمدان على القاعدة نفسها: «المجاز بمثابة (التكثيف)، والكناية أو المجاز المرسل بمثابة النقلة، أى العمليات الأولية التى تكمن وراء اللاشعور»[١٤].

وإذا كانت «البلاغة» هى أشبه بما أسماه «فرويد» بالعمليات الثانوية التى تكمن وراء صياغة الكلام: من حيث أن كل نص له معنى ظاهر وباطن، أى دال ومدلول[١٥]، والحلم أيضا «نص، يقرأ: النص الظاهر يشير إلى النص الباطن، عبر أفكار الحلم نفسها، فهو بمثابة لغز لتركيبة صورية مترابطة فيما بينها، بمعان وصور مختلفة»[١٦] تنسيقها لا يأتى

على سبيل الصدفة، إنما يرضخ لقانون المراقب أو المحاسب، لكى تعبر عما يخالجها بحرية أكثر..

الحلم إذن «رسالة غامضة، مصدرها اللاوعى، ومبهمة تتطلب التفسير عن طريق حل رموزها الخاصة بكل شخص على حدة»[١٧].

ورموز الحلم – فى نظر فرويد – بمثابة «لغة يتعامل بواسطتها الحالم مع رغباته اللاوعية، من أجل إشباع مقنع لهذه الرغبات، ويمكن لهذه الرموز أن تكون عامة وشاملة، وأو يكون لها ذات المعنى عند كافة الشعوب والأعراف.. وقد تكون نابعة من مفاهيم سائدة فى محيط ثقافى اجتماعى معين مثل الأساطير»[١٨].

لذا ينبغى أن نفهم رمزية هذه اللغة وعملية الفهم هذه تجعلنا: «نضع أيدينا على مصدر من أغنى مصادر الحكمة – وأعنى به الأسطورة – كما أن هذا الفهم يضعنا على صلة بأعمق الركائز التى تقوم عليها شخصياتنا»[١٩].

«وما يقوله التلمود: «من أن الأحلام التى لا نفسرها أشبه بالرسائل التى لا نقرؤها، قول ذو دلالة! فالواقع أن الأحلام والأساطير إنما هى رسائل مهمة ترسلها ذواتنا إلى ذواتنا، فإذا كنا لا نفهم تلك اللغة التى كتبت بها، فلابد من أن تنشأ ثغرة هائلة وفاغرة فى صلب عالم الأشياء التى نعرفها والتى نتحدث عنها طيلة تلك الساعات التى نعلق من خلالها تعاملنا مع العالم الخارجى»[٢٠].

فاللغة الرمزية – للأحلام – هنا، لغة نعبر من خلالها عن تجربتنا الداخلية، كما لو كانت تجربة خارجية، أو بمعنى آخر أن «الكلام الرمزى كلام يكون العالم الخارجى من خلاله رمزا للعالم الداخلى، رمزا للنفس أو الذهن»[٢١].

إن هذه الفكرة تتخذ أهمية كبيرة – فى منظور فرويد – «ففرويد يعتقد أن وظيفة الرمز الرئيسية هى أن يعمل على تقنيع الرغبة الدفينة، وتحوير شكلها، إنه يعتبر اللغة الرمزية كناية عن «كود سرى» كما يعتبر تفسير الحلم كناية عن عمل يرمى إلى كشف سرية هذا الكود»[٢٢].

وطبيعة اللغة الرمزية، وماهيتها المقصودة – هنا – هى «لغة الإنسان قبل أن يتعلم الأساليب المنطقية فى التفكير والتعبير، حين كان يفرق بين الأشياء مادامت تستثير فيه نفس الانفعال، كأن يعد الموت رحيلا، والأب ملكًا، والانتشال من المياه ميلاداً... وهى لغة الطفل فى تطوره، لا بل هى لغتنا نحن الراشدين حين نتخفف من غلواء المنطق فى غفوة النوم، أو متعة النكتة، أو فى نشوة الحب، أو الإبداع الفنى»[٢٣].

وقيمة الوعى باللغة الرمزية تكمن فى كونها تعكس مدى التطور النفسى والاجتماعى للكائن البشرى، «فاللغة هى الشرط الأساسى للوعى الذاتى، والإنسان بحاجة إلى وسيط بينه وبين الأشياء، بينه والعالم، وترميز الشىء مبنى على موت الشىء، على غيابه، على نقصانه»(٢٤).

«وكأن الوقت الحاسم للتطور النفسى والاجتماعى لهذا الكائن البشرى مرهون بدخوله فى عالم الكلام الرمزى، فقانون الإنسان هو قانون اللغة، والإنسان يتكلم، وما ذلك إلا لأن الرمز جعله إنسانًا. والشخص يتشكل وفق بناء هذا النظام، ويتكون نوعًا ما وفق لغته الخاصة، وبهذا تحدد الرمزية ماهية الكائن البشرى»(٢٦).

هكذا قد يقود الوعى باللغة الرمزية / المنسية إلى إمكانية فك شفرة الأحلام، ومن الأحلام نصل إلى الطريق الملكى المؤدى إلى اللاشعور!.

غير أن فك شفرة الأحلام تتطلب وعيا خاصا، وإمكانات أخرى منها فك شفرة الرموز. ولكى تتمثل هذه القدرة، يرى «فرويد» أنه علينا إدراك الآليات الأربعة التالية(٢٦):

١ - التكثيف : حيث يمكن لصورة الحلم أن تكون مكثفة بمعنى أن تجمع الشخصية التى نراها فى الحلم بين صفات عدة أشخاص فى آن واحد.

٢ - الإزاحة «النقلة» : بمعنى أنها تنزع الصفات مثلاً عن شخص وتسبغها على آخرين.

٣ - التصوير الدرامي: تتعرض أفكار الحلم للانتقاء، وللتحوير، مما يجعلها قابلة للتمثل بصورة بصرية بطريقة درامية.

٤ - استخدام الرموز : هى لغة تستعمل كافة الوسائل التعبيرية، ويعتبر «فرويد» أن: رموز الحلم هى بمثابة لغة يتعامل بواسطتها الحالم مع رغباته اللاوعية، من أجل إشباع مقنع لهذه الرغبات».

وتتمثل تلك الوسائل التعبيرية فى «الأمثال، والشعر، والرجز، واللغة واشتقاقاتها، ومعانى الأسماء، وأقوال الأنبياء، والقرآن الكريم»(٢٧).

وكأن اكتشاف كود الحلم السرى يتطلب ثقافة واسعة من المفسر، بل خبرات خاصة بالقواعد الأساسية للتفسير، على اعتبار أن الحلم وحدة متكاملة وتحريف لشىء آخر لا شعورى، وعلى هذا يجب مراعاة القواعد المهمة الآتية :

١ - لا داعى للاهتمام بالمعنى السطحى للحلم، سواء أكان معقولا أو غير معقول.

٢ - محاولة تذكر أفكار بديلة لكل عنصر على حدة، كما يجب أن لا نهتم كثيرا إذا ما

شعرنا أن هذه الأفكار تقودنا بعيدا عن عنصر الحلم.

٣ - يجب الانتظار حتى تبرز الأفكار اللاشعورية الخفية التى نبحث عنها من تلقاء نفسها»[٢٨].

(٣)

تعد محاولات ابن سيرين فى تأويل الأحلام، هى أشهر المحاولات فى الشرق لتفسير الأحلام، أما أشهرها فى الغرب فهى: محاولات «سيجموند فرويد» ويرى البعض أن محاولات فرويد هى وليد لمحاولات ابن سيرين فى تأويل الأحلام[٢٩].

بل إنهم يرون أن كل المحاولات فى العصر الحديث - فى هذا الشأن - مدينة لابن سيرين، ومفسرى العرب، لأنهم أناروا الطريق لفرويد، حتى وصل إلى هذه الشهرة.

واختلاف ابن سيرين عن فرويد، يكمن فى أن ابن سيرين فى تأويله للأحلام يتعرض لحوادث الماضى، كما يتنبأ بأحداث المستقبل، بينما يقتصر فرويد وعلماء النفس على معرفة أحداث الماضى، والرغبة الكامنة داخل صاحب الرؤيا.

كذلك هناك مواطن كثيرة للاختلاف بين العالمين، خاصة فى طريقة فهم الحلم، لكن أيضا هناك اتفاق كبير بينهما فى فهم الرموز، وهذا - فى رأيى - يشير فى حد ذاته إلى مصداقيتهما فى الإضافة، بل ونجاح منهاجية كل منهما فى التفسير[٣٠].

وجدير بالذكر أن نشير هنا إلى محاولات «جاك لاكان» لتأسيس منهجية مجدية فى النقد الأدبى، مستوحاة من التحليل النفسى، خاصة عندما بنى التقصى التحليلى، لمرضاه، على دراسة الكلام (اللغة)، وخاصة وسائله الأسلوبية، وذلك فى تحليله النفسى لهم.

ولقد كان الأدب والفن بالنسبة لفرويد، وجاك لاكان، مادة مفضلة لإغناء الطب التطبيقى، بل كان فن «الترجمة الذاتية» محطة لاهتمامهما وبهذا فتح جاك لاكان آفاقًا جديدة أمام النقد الأدبى حين أبان له «اتجاها يتأكد نجاحه يوما بعد يوم، أى دراسة شكل الإنتاج الأدبى، وبالمناسبة أسلوبه، دراسة تحليلية نفسية[٣١].

بيد أن لغة العقل الباطن فى مختلف أشكالها تتجلى فى لغة الأحلام، الهفوات، النكات، الأعراض العصابية لذا كان اهتمامنا - عبر هذه الدراسة - منصب على لغة الأحلام - فى نصوص فنية هى فى جوهرها تراجم ذاتية لأصحابها - كوسيلة لقراءة النص الأدبى، لا كوسيلة لتشخيص الحلم / الحالم، على طريقة الطبيب المحلل، لوصف لغة العقل الباطن الرمزية، وذلك من خلال الكشف عن دلالة الرموز الحلمية المعتمدة على التاريخ الشخصى، وطبع الحالم، بل والتركيبة الشخصية له.

١- الدراسة التطبيقية

إضاءة نص الشيخوخة : لطيفة الزيات ١٩٨٦

تعد قراءة التداعيات ومعرفة التاريخ الشخصي للحالم - من النص - ضرورة لقراءة الحلم، وذلك من أجل الكشف عن دلالة الرموز في الحلم على نحو أفضل. ذلك أن «الرموز الواحدة قد تنطوي على دلالات مختلفة، وأن تفسيرها الصحيح يتوقف على الحالة الذهنية التي كانت تتحكم بالحالم قبل أن يخلد إلى النوم، والتي تظل بالتالي تمارس تأثيرهامن خلال نومه»[٣٢].

الحلم الأول : «هو: تقول الكاتبة / البطلة: «رأيت زوجي أحمد يجلس فوق صوان ملابسه.. يغادر أحمد الغرفة ويغيب عن مدى رؤيتي.. ألاحظ أن الصوان والغرفة يحدثان ماسا كهربيا.. أصيح أبلغ أحمد بوجود الماس الكهربي.. طيور ترقد على الصوان حيث يجلس أحمد سابقا.. سوداء أشبه بالبط الأسود.. طيور يبدو أن مكانها الدائم هو هذا المكان..»[٣٣].

والطيور عند ابن سيرين تدل على العمل لقوله تعالى: (وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه)[٣٤].

وهي هنا مرتبطة بالزوج - لكونها تجلس على الصوان «جلس أحمد سابقا.. يبدو وأن مكانها الدائم هو هذا المكان» وهي هنا صورة مجازية.

وترمز إلى أعمالها هي: «هي قطعًا طيوري، بمدى ما هي طيور أحمد، تعثرت بإحداهن في الردهة»[٣٥]. غير أن هذه الطيور سوداء، وذلك يرمز - أيضا - عند ابن سيرين - إلى نوعية هذه الأعمال، في كونها لم تكن صافية..

ويظهر لنا من خلال قراءة تداعيات الكتابة في النص أن أفعال الزوج في حياته تمثلت في: «الخيانة الزوجية، والكذب، «منذ سنين صاحت فيه: توقف عن الكذب، لجوؤك إلى الكذب شيء مهين لك ولي»[٣٦]. وعلى لسانه «ترد في الحكاية أنصاف الحقائق: تصوري أن الناس تقول إني على علاقة بفلانة؟ حتى إذا ما وصلتها الحكاية، قال: ألم أقل لك؟ وخرج بريئا»[٣٧].

ومثل هذه الأعمال غدت مع الزمن حلالاً بينها وبينه، فقد اكتشفت أخيرًا: «أن لا أرضية بينهما للقاء»[٣٨]. كذلك غدت أيضا حائلا بينها وذاتها، فقد كان عليها أن تثور، أو ترفض هذه الحياة، غير أنها «أقرت بأنها لم تصرخ في زوجها، لأنها استحالت بدورها إلى أكذوبة، تلعب نفس اللعبة... وأقرت أن الغضب لم يعد من حقها، الغضب من حق القادر

على أن يبتر ويصل»[٣٩].

وأما طيورها السوداء / أعمالها هى فقد تجلت فى خداعها الذات والآخرين، فهى قد «غشت قليلا لكى تصل إلى قلوب الناس.. ومن يومهالاحقها الشعور بالفشل، وهى تتحرك فى دائرة النجوم»[٤٠].

ذلك أنها فى حومة نجاح روايتها الأولى نسيت عهدا قطعته على نفسها ورهانا عقدته: «لو ملكت القدرة على استكمال هذه الرواية لوأتتنى القدرة على التحرر من زوجى، ومن هذا البيت، ومن هذا الأسلوب من الحياة وأكملت الرواية ونسيت العهد.. وبدلا من أن تشارك فى تغيير الأوضاع، ستبكى فى ظلمة المسرح والسينما والسرير.. أدموع التكفير عن الذنب.. أم دموع التطهير»[٤١].

هكذا تتساءل الكاتبة، وكأن اختلاف الحل الذى اختارته ليلى فى نهاية روايتها «الباب المفتوح» عن الحل الذى اختارته هى فى حياتها «كامرأة وكاتبة»، يعكس اعترافا ضمنيا بأن ليلى بطلة الباب المفتوح هى الكاتبة ذاتها، وأن اختلاف اختيار كل منهما هو الذى وضع الكاتبة فى مأزق تراه وبعد كل هذا العمر فى مرحلة الشيخوخة أنها «غشت قليلا لكى تعمل»[٤٢].

لهذا فهى الآن تقر : «بأن حبل خداع الذات طويل، وأنه التف فى نهاية الأمر على عنق الإنسان»[٤٣].

إن معرفة التاريخ الشخصى للكاتبة هنا، يسهم فى الكشف عن رموز المأساة التى تبدو فى الحلم - هنا - خاصة حينما نراها تقول: «فى الردهة أجد طيورى السوداء فى انتظارى أصارع لأصرخ.. أصارع لأتقدم فى الردهة، والطيور السوداء تتعلق بساقى، ببطنى، بصدرى، تعوق حركتى، والكلمات تتشكل فى عقلى ولا أصرخ، تلتصق الطيور كالخفافيش بوجهى، أهشها بشراسة لتعود»[٤٤].

فالطيور هنا - التى هى رمز الأعمال - تعلق كالخفافيش بوجهها، وكامل جسدها، أى تعوق حركته، وهى هنا كناية عن الأسر، والأسر هنا ليس للجسد فحسب بل للروح أيضا، فرغم تشكل الكلمات (معانى الحقيقية) فى ذهنها إلا أنها لم تصرخ!.

إن عدم الصراخ هنا يعكس لناقوة القيد الذى حل بروح الكاتبة، فأسر كافة إمكانياتها على الخروج ! ولما كانت الكاتبة / الفن هى إحدى الوسائل لخروج الكاتب - خارج ذاته - من أسره، لذا نجدها تعترف فى أحد السطور - فى قصة «على ضوء الشموع» أنها فقدت قدرتها على الكتابة: «أشبه ما يكون «بجحا» ضاع صندوقه، وإن تبقت معه مفاتيح

الصندوق، مفاتيح حرفة الكتابة مكتملة لا تملك أن تصنع هذا الوله الخالص بالحياة، الذى هو مـادة الفن، فـأين هى الآن من هذا الوله الخـالص الذى يتـحـول بدونه الفن إلى مـادة للتسلية، أو لعبة زخرفية»[٤٥].

الإحباط الذى وقعت فيه روح الكاتبة، ولا تدرك أى مخرج منه سوى كشف هذه الذات، وتعرية زيفها تقول – فى إحدى التداعيات – شىء ما مرضى فى رغبتى فى تعرية الذات، فى استباحة هذه الذات، وتمتلك عوالمها الخاصة، شديدة الخصوصية»[٤٦].

فـالكاتبـة هنا تؤمن بـأن «الهـروب من المواجـهـة لا يشكل حـلا، يسـاوى الإقدام على الانتحار كبديل لانتظار استكمال عملية القتل»[٤٧].

وتعرية هذه الذات يمثل تمام المواجهة، بل ووسيلة للتطهر، وتحرير الذات، وذلك للخروج نحو الباب المفتوح الذى نشدته فى روايتـها الأولى تقول: «تـأتى على أن أخرج من البئر الذى انحبست فيه طيلة زيجتى.. تأتى على أن أستعيد قدراتى العقلية والحسية.. تأتى على أن أستعيد الكلمات لأبنى من جديد لغتى»[٤٨].

وصـوان مـلابس الزوج (الصندوق) هنا صـورة مـجـازية، تعنى انطواء صـدره على أسراره، وفى الوقت نفسه دلالة على انطواء سيرته – بموته – مـع امتلاكه مفاتيح أسراره، أو طيه لها، وذلك لأن الصندوق عند ابن سيرين – دال على البيت والصدر والمخزن.

أما خروج الزوج من الغرفة فهى كناية عن خروجه من الدنيا، لأن الصعود إلى الغرفة – عند ابن سيرين – هو الأمن بعد الخوف..

كذلك المس الكهربى هو بمثابة وخز الضمير الذى تحسه الكاتبة بينها وذاتها كل حين، وهى تقرر ذلك فى النص (انظر ذلك ص ٩٩).

أما المشـهد الثانى من الحلم، فهو «المكتبة مليئة بحزم الأوراق الملفوفة بأوراق سميكة من اللون الأزرق اللبنى (لون الخطابات) مصفوفة على شكل كتب[٤٩].

وحزم الأوراق الملفوفة – هنا – هى الذكريات المستورة التى قررت الكاتبة نشرها فى صورة قصتين تحت عنوان «الشيخوخة» وكونها ملفوفة فى أوراق لها لون الخطابات، فهى البشارة بخروجها من الذات، أو تحرر الذات منها.

الخلاص: «تعاودنى الرغبة فى تسجيل يومياتى، ومواجهة الذات على الورق، وهذا يعنى أن أقف على حافة الانهيار، وأنى أسعى واعية للإفلات»[٥٠].

وتؤكد تداعيات الكاتبة على هذا المعنى، وذلك فى قولها: «يخطر ببالى أن حزم الأوراق فى حلمى.. كانت مجرد أوراق بيضاء معدة للكتابة، ويخطر فى بالى فى ذات الوقت أنه

يتعين على لكى أملأ الأوراق البيضاء أناأستعيد مفردات لغتى»[٥١].

إن استعادة مفردات اللغة يرادف – عند الكاتبة – استعادة الذات، تقول «أتعثر فى طير من الطيور متحيرة لا أعرف كيف أجمع شتاتها، لأعيدها إلى مكانها»[٥٢].

وكتابة الكاتبة سيرتها، يبدو هنا عملا عسيرا! لأن «شتات الطيور» هنا هى شتات الكلمات التى لا تعرف الكاتبة كيف تجمعها فى إطار صياغة فنية تعرب به عن ذاتها (تحقق من خلالها الخلاص).

وتعبر الكاتبة – فى تداعياتها – عن هذه الصعوبة «لم تكن تجربة المخاض على الورق، بعد موت أحد بالأمر السهل، ليس من السهل أن يحاصر الإنسان بلا رحمة ذاته، مزيلا لطبقة جميلة من الوهم الزائف بعد طبقة.. ولكنه أمر أساسى إن أراد الإنسان أن يولد من عدم»[٥٣].

ويعكس الحلم هنا مراحل التطور التى تمر بها الذات – لاستعادة مفردات لغتها – من أجل تحقيق ميلاد جديد..

والكاتبة هنا تعى فقدان ذاتها من خلال علاقاتها بالمرآة، وكاميرات التصوير، تقول: أنكرت وجهى فى المرآة، لم يكن وجهى»[٥٤].

والمرآة هنا – كما يرى جاك لاكان – هى مرآة الذات، وإنكارها هنا وجهها فى المرآة يمثل درجة الاغتراب عن الذات.

وتتساءل الكاتبة فى – إطار رغبتها هذه – ترى هل تملك المرآة القدرة على بتر ما هو قائم، ووصل ما انقطع؟ ورعت غضبها كما ترعى الحامل الجنين، وهى تدرك أن طلب النجدة لم يعد يجدى»[٥٥].

وتظل رغبة العودة إلى الذات حلما تسعى إلى تحقيقه بكتابتها هذه المذكرات – الترجمة، لأنها تدرك جيدا أنها «يوم تؤوب الذات إلى نفسها، فإنها تؤوب إلى أهلها وناسها، إلى بيتها».

نوعية التجربة عند لطيفة الزيات

والدافع إلى كتابة السيرة

نوعية التجربة المطروحة هنا هى تجربة روحية قائمة على أزمة ذاتية وجودية خاصة ترتبط – فى نشأتها – بالآخر، وترتبط بالأنا، فى عدم قدرتها على مواصلة تجربة الكتابة / الفن..

وأزمة الذات فى علاقتها مع الآخر تتمثل فى: أزمة الحب والجنس، وهى أزمة ذات صلة

بقيم المجتمع وضوابطه، وما تعمله هذه القيم من قمع على نزوات الحياة، والكاتبة رغم ثورتها، إلا أنها لم تفلت من تراث القمع الطويل، الذى هو فى النهاية تعبير عن نفاذ القهر إلى الأعماق.. تقول: «لم أستجد رجلا من قبل لقاء. لم أبدأ الخطوة الأولى أبدا. لم تستبق يدى يد الآخر قط، لم أمنح قبل أن أتلقى، قبل أن أتأكد من مشاعر الآخر. قبل أن أساوم، فى منتهى الكبرياء أنا، وفى منتهى الاحترام، فى منتهى الخوف من الرفض.. لم أكن أعلم أنى صورة محنطة فى عيون الناس»[٥٦].

وتدرك هى هذا جيدا، لكن فى مرحلة متأخرة من العمر، وتدرك أيضا أو واجبها تجاه ذاتها أن تطلق عنان الجسد كى تتحرر الروح، تقول: تأتى على أن أطلق سراح الصبية، لأفلت بحياتى من بين ضلفتى باب مغلق.. انتشل من عدم الصبية التى كنتها، وأنا أضحك بوجهى، بيدى، بمكتمل جسدى.. ولم أعد أعى. وضحكتى تستطيل منسالة تصل ما انقطع، أصور المشاعر التى لم تجرؤ الصبية على تصورها، أكمل الكلمات على لسانها، وأحيا الصبية من جديد»[٥٥].

والكاتبة هنا تسعى إلى تجريد ذاتها، فتبدأ أول خطواتها من: تجريد الجسد، مطلقة سراحه، «وكأن التعبير الجنسى الإرادى هو عنوان الاستقلال، وركود الجسد درجة من درجات ركود الروح والعقل»[٥٨].

بل إن خداع الذات الذى يجوز على العقل لا يجوز على الجسد، ما من شىء ينزع الجسد عن أحاسيسه[٥٩].

وتتلو خطواتها هذه بنقد ذاتها، ووضعها، تقول على الحافة الضيقة التى لا تتسع لقدم إنسان أردت دائما أن أقف متحدية كيف قاومت الرغبة وأنام؟ كيف كبحت ذراعى فى الهواء لأطير؟[٦٠].

وتقر الكاتبة بدورها ومسئوليتها تجاه ذاتها: «ماذا فعلت لأغير الأوضاع.. هل استقرت هذه المعرفة فى وجدانى وشكلت سلوكى؟»[٦١].

وهكذا تعى الكاتبة انقسامها، لذا تقرأ أخيرا، «إن العطب كان فى حواسى أنا»[٦٢].

وتقرر أن تستعيد «الآخر»، وكأن فى استعادتها «الآخر» استعادة «الأنا»، وإطلاق عنان الحرية للجسد هو نفسه إطلاق العنان لتفتح مسام الروح والعقل، تقول: «أتواصل فى لحظتى الراهنة مع سامى.. أحيا الصبية من جديد، كيانى وهج، وجهى وهج، يشيع يزغرد بتشوقات الصبية المكتومة، التى لم تعد مكتومة.. وأنا الآن ومسام جسدى الخامد تتفتح ترتق، تعمق»[٦٣].

هكذا كشف الكاتبة – فى صراحة – عن عورات النفس والروح، كوسيلة للخلاص، والتطهر، بهدف استعادة الذات، ورأب صدوع النفس، تقول: «أدركت أن هامشا دقيقا يفصل بينها وبين فقدان الوعى، وأن خلاصها يتوقف على تجاوز هذا الهامش، والبقاء واعية، وبدلا من أن تهرب هذه المرة أيضا تمهلت تترنح بدوارها»[٦٤].

البناء / القصصية فى النص :

لا تفصح الكاتبة – فى النص – عن غايتها فى كتابة سيرة ذاتية – خاصة بها – نجد هذه الغاية مرصودة داخل ثنايا النص، ولا نستخلصها إلا بعد فراغنا من قراءته..

ففى ثنايا النص، وبالتحديد فى القصة «الشيخوخة»، تصرح الكاتبة بأن ما تكتبه هذا هو مجرد يوميات، تقول: «يخطر ببالى وأنا استند إلى ضلفة الباب المغلق إمكانية إدراك يومياتى هذه فى نفس الدفتر الذى كتبت فيه يومياتى ١٩٦٥ بعد موت زوجى»[٦٥].

وعلى مدار معظم قصص النص نجد الكاتبة، تؤرخ لهذه اليوميات، وكذلك تذكر أسماء الأماكن، غير أن أسماء الأشخاص تغيرت؟..

وكشف الكاتبة عن غايتها على هذا النحو يجعل النص ترجمة ذاتية مصوغة فى قالب قصصى، تستعير فيه كاتبتها عناصر من تكنيك القصة، دون أن يجمح بها الخيال القصصى ويعزلها عن تصوير واقعها الذاتى..

وتختص هذه الذاتية وراء «الراوية»، أو الشخصية الرئيسية – فى مجمل قصص المجموعة، حيث نجدهن جميعا يكشفن عما عانته الكاتبة أيان مراحل تطورها الذاتى، منذ الصبى وحتى الشيخوخة، ولعل تطابق ملامحهن الذاتية (البطلات / الشخصيات الرئيسية)، والراوية الكاتبة تجعل نص الشيخوخة عملا أدبيا يقف موقفا وسطا بين القصة والترجمة الذاتية بمعناها الفنى الحديث»[٦٦].

وتتضح الملامح الذاتية للكاتبة من خلال مجمل قصص المجموعة، لا من خلال قصة بعينها، وتختار كل قصة جانبا أو مرحلة من مراحل التطور الذاتى للكاتبة.. كذلك نرى صورة الآخر (الزوج، الحبيب) هو نفسه فى مجمل القصص، مما يرجح تكاملية هذه القصص، ومما يؤكد هذا إعطاء هذه القصص أرقاما مسلسلة وضعت أمام كل قصة : ١ – ٢ – ٣ – ..

«ويتماثل نمو الحدث – فى قصص المجموعة هنا – مع حركة الذاكرة الراوية (البطلة / الكاتبة) فى صورة التقاط ذكريات متناثرة – لها – تكثف حالة شعورية بعينها.. تقدم حياتها فى شكل انقطاعات زمنية فى السرد، بل إن الكاتبة / الراوية توقف السرد أكثر

من مرة عن طريق تدخلها لتنبه القارئ إلى وجود فجوات زمانية وسردية، وبالتالى عاطفية، ويتجسد كل هذا فى صورة تفتيت لوحدة الزمن من شأنه أن يعكس الصدوع، أو الانقطاعات الكائنة داخل الذات الكاتبة»(٦٧).

والكاتبة هنا تعى انقسام وعيها؛ لذا نجدها تحاول جاهدة اجترار الماضى وجمعه داخل الذات - عن طريق استحضاره - بهدف إعادة وحدة الذات، ورأب القطوع الكائنة داخلها.. بفعل الخبرات الصارمة.

«وذلك لأن هذه الخبرات - فى حال كبتها - أو نسيانها تضيع فى تاريخ الشخص الواعى وهويته، مع أنها تستمر فى تكوين شخصيته، وصنع مصيره» (٦٨).

وتنجح الكاتبة فى وصل ما انقطع «يوم أن أطلقت سراح الصبية المكبوتة داخلها» (٦٩) - والتى كتبتها فى قصة البدايات - وحين أطلقت سراحها توهج كيانها، وتفتحت مسام جسدها الخامرة، وتواصلت مع اللحظة الراهنة» (٧٠).

«ولكن امتلاكها الماضى لم يأت لها عن طريق تعريته - باستحضاره وكشفه - فحسب، بل أيضا تحقق يوم أن أوتيت وعيا وشجاعة، فكشف المكبوت أو المسكوت عنه. حينئذ فقط رأيت الانقطاعات الكائنة فى النمو العاطفى للرواية عبر مراحل حياتها المختلفة، منذ أن كانت فى الثامنة عشرة حتى بلغت الثامنة والأربعين» (٧١).

٢ - إضاءة نص «شواهد ومشاهد»
«د. عبد الحميد إبراهيم» ١٩٩٦

(١)

ترتبط الأحلام هنا بتكوين الكاتب، وطبيعة شخصية بما عليه من مخاوف وطموحات، ورغبات مكبوتة، لذا فالبعض من أحلامه تحذيرية ترتبط بمخاوف رغباته المكبوتة، وبعضها الآخر نجدها أحلام نبوءة ترتبط برحلة سعيه فى الحياة ومدى توفيقه فى هذا السعى..

الحلم الأول: «كأن كلبا يرقد بجواره، أسود غزير الشعر، يشبه القرد، يحتضنه فيحتضن الشوك، ثم يستيقظ من نومه فزعا»(١) .

الحلم الثانى: يستغرق مع فتاته فى قبلة طويلة، وفجأة تنتزعه يد من قبلته، وينظر إليها فيراها يدا من حديد، وينظر إلى صاحبها، فيراه قردا من حديد، كله شعر كثيف، ويتهيأ صاحبنا لمعركة ضارية»(٢).

ينتمى هذان الحلمان إلى نوع الأحلام التحذيرية التى تتمخض عن رسالة مهمة من

ذاته إلى ذاته، وهى رسالة صريحة فى رمزيتها تتضمن التحذير من الجنس، وفى الوقت نفسه تعكس مشاعر الخوف منه، ولذلك نعيش من خلال تداعيات الكاتب فى النص: «لا ينكر أن يده امتدت إليها.. لكن فى كل مرة كان يحس بالقشعريرة، وتجانحه مشاعر متضاربة»(٣).

ولأنه فى الواقع كان «يحس بمأساتها أكثر مما هى تحس»(٤)، فقد كان أكثر إشفاقا عليها.. وفى الوقت نفسه كان يرغبها، وهذا هو سر تضارب المشاعر هنا تجاه صفية (الفتاة التى تركتها أمها فى منزلهم) لكن الموقف بالنسبة لـ «سميحة» يختلف، فمشاعره تجاهها استغرقته حتى النخاع، ورغم كونه سمع عنها «أنها هربت مع ابن الجيران»، إلا أنه لم تهتز له شعره، فمازال يرى نفسه غارقا فى حبها، ومع هذا ينتابه الحلم الثانى – بنفس رسالة الحلم الأول؟

ورسالة الحلمين هنا تكشف عن حقيقة الأزمة التى ذاته، فالتحذير هنا من الجنس، وخوف الذات من الجنس يتكرر عبر النص فى صور شتى من التداعيات.. وذلك عبر مراحل تطوره الذاتى المختلفة.

ففى المشهد الثانى نفاجأ بهذه الصورة: «انطلقت تذرع الصالة من أولها إلى أخرها، وهى عارية تماما، وانطلق وراءها مجموعة من الشبان.. كالكلاب اللاهثة. لم يحتمل هو المنظر فاقعى على سريره، واندس تحت غطائه»(٥).

وفى المشهد الثالث، يعرض علينا نمطا آخر، يقول: سأله رجل فى الخمسين من عمره، وهو يسير معه فى «الهايد بارك» عن انطباعاته.. وعن الأمكنة التى زارها.. وعن الناس.. ثم قال: هل تحب الجنس؟

– ولكن زوجتى ليست معى.

– دا سهل.

– مع من ؟

– معى»(٦).

ثم يعلق هو على هذا الحوار: وكأنه ألقى بى فى مغطس بارد.. وأخذت أبرطم بلهجة صعيدية تواتينى وقت الأزمات.. ثم أسرعت إلى الفندق، واندسست تحت أغطيتى، خشية من شبحه أن يتبعنى»(٧).

وهروبه من الجنس عبر هاتين الصورتين، يعد هروبا من الفحش والشذوذ، فالبيئة الصعيدية التى تربى فيها (الأقصر)، والوازع الخلقى الذى نشأ عليه، وفطرته السوية،

تجعل له موقفا ضد هذا النوع من الجنس، لكننا نراه قد يجرى وراءه على سبيل المغامرة، «وتمنيه النفس، بجو من المغامرات، بين الأمكنة الشعبية فى كلوت بيك» (بالقاهرة)(٨)، فنراه يسير بحذر فى ممر مظلم «كما أوصاه رفيقه، وهو يمنى النفس بفتاة جميلة، سار خطوات، ولكنه داس على ساق، وهو فى طريقه صدر صوت خشن، يبدو وأنه لرجل مريض يتأوه، خرج صاحبنا يجرى، وانطلق العسكرى يجرى وراءه.. حتى وجد «الترماى» فقفز داخله، لاهث الأنفاس»(٩).

فصورة الحب / الجنس فى خياله لا تتجاوز ما يراه من «مناظر من السينما المصرية عن فتى وفتاة، يسيران بين الجداول، أو فى حديقة الأورمان، أو يتجولان فى القناطر الخيرية، ثم يغيبان فى قبلة، لا يشعران فيها بأحد، ولا يشعر بهما أحد»(١٠).

وهذه الصورة البريئة - العلاقة فى لاوعيه أقرب لأن تكون صورة روحية للحب - لا جسدية - وهذا ما جعل حلمه بالأميرة فوزية يخلو من هذا الكلب المخيف، أو القرد ذى الشعر الكثيف، فلم تظهر له هذه المخاوف عبر هذا الحلم: «رأى نفسه ومعه الأميرة «فوزية» يتقافزان فى كرم النخيل أمام داره طويلا. وقضى معها ليلة سعيدة، وهما يتجولان، ويغنيان، ويرقصان من جدول إلى جدول»(١١).

ولما كانت هذه الصورة من العلاقة مقبولة لدى الحالم، فإن هذا الحلم ظل فى ذاكرته «أكثر من ثلاثين سنة، ولا يزال يحفظ تفصيلاته»(١٢).

والكاتب يصرح بأنه «يزدرى الجنس كحقيقية بيولوجية»، وبأنه «قد يعش المرأة، وقد يصدر كيانه نداء الغزيرة، ولكنه ما أن يحس من إحداهن رغبة أو تلميحا، حتى يتلجلج، وكأن ماء باردا قد صب على جسده الملتهب»(١٣).

فالرغبة الجنسية - إذن - حاضرة، لكنه الحياء، والتقاليد المحافظة التى نشأ عليها فى بيئته، تقف بينه والصورة المعلنة للحب، فهو دوما يتذكر تحذيرات أهله فى القرية من نساء مصر»(١٤).

لذا نجده يكون فى لا وعيه صورة مخيفة عن الجنس؛ «لأنه أدرك أن المرأة هى نقطة الضعف عند الصعيدى، فتحصن بإرادته، واستعاذ بالله من الشيطان الرجيم»(١٤).

وهنا تدخل أيضا المنظومة الدينية فى كف الكاتب وتخويفه من الجنس، حتى إذا ما غادر بلده ظل يرى ويشاهد ويتفرج، ولكنه لا يستطيع أن يمارس، كأن فى داخله «لجاما» يكبحه عن الانطلاق»(١٥).

وهو فى لاوعيه، يدرك أزمته، أو خصامه البائن مع الجنس، يقول: «ولم يصطلح مع

الغريزة من خلال أمين يوسف غراب، ولا من خلال غيره من دعاة الأدب المكشوف، وقد التقى بعد ذلك بأمين يوسف غراب، فوجده يلبس الأصفر والأحمر، ويضع على جسده «كرنفالا» من الألوان الصارخة، فأدرك أن الاستعراض لا يخفى وراءه إلا الخواء «إنما اصطلح مع الغريزة، بعد أن تزوج، واكتشف أن الجنس يمكن أن يكون سكنا ورحمة»(١٦).

(٢)

والحلم التالى، رآه وهو مازال بعد طالبا فى «دار العلوم» وفى لحظة نفسية عصبية عاشها على أثر كلمات د. عمر الدسوقى، وجهها إليه، أمام الطالبات، قائلا له: «أنت مالك كده، بنظارات كبيرة، وأنت فى أول الطريق، إن شاء الله حتعمى قبل أن توصل نهاية الطريق»(١٧).

وقد تأزم حينها من هذه الكلمات واعتبرها تشهيرا به، لأنها كانت أمام الطلبات قائلا: «وتلك هى الطامة الكبرى»(١٧).

وكان الحلم كالتالى: «هو فى نفق مثل القمع الطويل، الأرض تعتصره، وهو يتلوى ويتحرك، كأنه يسبح فى محيط، وأخذ يحفر باطن الأرض بأظافره، وطال النفق، وهو يحفر ويحفر، حتى وصل إلى فتحة على سطح الأرض، أطل منها برأسه، فوجد أخاه عبد الرحمن يبتسم، ووجد الدنيا ملأى بنور»(١٨).

وهذا الحلم بمثابة البشارة لصاحبه، وهو مازال بعد فى مرحلة السعى، لأن الأرض - عند ابن سيرين - هى الدنيا والحفر فيها هو الحيلة فيها بالسعى، ولما كان سعيه فى مرحلته هذا هو طالب العلم، فحيلته تكمن فى طلبه للعلم، أما الأظافر فهى أداته وقدراته للسعى، أما التلوى وكأنه السباحة، فالسعى هنا مقترن بالسفر وكسب العلم والمال معا، لأن السباحة سفر، والتراب مال.

والمضى إلى فتحة النور فى الأرض، فهو البشارة بالهداية فى الوصول إلى بر النجاح بعد هذه الرحلة - لأن اسم عبد الرحمن الذى وجده يبتسم له، مشتق من الرحمة، والرحمن من ألفاظ الجلالة.

وفى تداعيات الحالم / الكاتب ما يرصد اهتداءه إلى كشف كثير من المعانى / الهداية، فقد سافر، وجرب، غير أنه نجح فى تجاوز كثير من الأخطاء التى وقع فيها غيره ممن عاشوا التجربة نفسها، خاصة وأنه أدرك مبكراً «أن الحضارة ليست فرجة ولا مشاهدة،

ولكنها حياة يصنعها أصحابها»(١٩).

أما سرد أزمة «طه حسين»، وإسماعيل «يحيى حقى»، ومحسن «توفيق الحكيم» وغيرهم ممن أرادوا أن يدخلوا الجنة دون أن يدفعوا الثمن، فكان جزاؤهم الطرد والندم، ولا هم من أهل الشمال ولا هم من أهل اليمين»(٢٠).

فقد اهتدى أنه «لا خلاص من الأزمة إلا إذا صنع هؤلاء جنتهم بأنفسهم، وتخلصوا من موقف الفرجة والمشاهدة، إلى موقف العمل والممارسة»(٢٠).

هكذا يبدو أن الحلم وكأنه رسالة من ذاته إلى ذاته – بينما هو فى بداية رحلته – وعلى خلاف هذا نرى الحلم الشاهد الأخير – وهو حلم رآه فى مرحلة متأخرة من العمر – على عكس الحلم السابق، أى المرحلة المفترض أنه جنى فيها ثمرة رحلته الطويلة.

وهو حلم يسلط الأضواء على المخاوف المكبوتة، بل إنه يرمز ضمنيا إلى مشكلته الداخلية (قضيته)، ومن ثم فهذا الحلم رد فعل على خبرة معيشته.

أما الحلم فى الشاعر الأخير، فهو طريق ملئ بالحصى.

كان الطريق أسفل الجسر الترابى الممهد، مكان الترعة الصغيرة التى انحسر عنها الماء، كان يحمل فوق كتفه حملة، يقطع بها الطريق، ويلهث، ويرتفع فوق نتوء ليهبط إلى منحدر، بينما كان أخوه على الجانب الأعلى، يقطع الجسر الترابى الممهد، ولا يحمل على كتفه شيئًا، ويبتسم فى شماتة»(٢١).

فالطريق – هنا – كما يبدو مليئا بالحصى والحفر والطين الناشف، أما الحصى فهم الناس، رجال ونساء، والحفر هى المكائد، أما الطين الناشف فهو أفضل من طين الوحلة المرتبط بالهم، فالطريق هنا مازال وعرا، مليئا بالبشر الذين يحيكون له المكائد، غير أنه مازال يسعى، يخفق تارة، وينجح تارة أخرى (الصعود والهبوط)، بينما هو كذلك يحمل معه حمله..؟

لكن ترى ما هذا الحمل؟ وهل يرتبط بعمله؟ أم بشخصه؟ أم هو قضيته ورسالته فى الحياة؟

والحمل يبدو من تداعيات النص هو قضيته وهذا من قوله «عسى الله أن يخرج من صلبى، من يتحمل عنى عبء قضيتى»(٢٢).

فهو مازال يحمل قضيته بين جوانحه، يقطع طريقًا حاملا لها، ويلهث، أو هو العسر الذى يعانيه فى رحلته راجيا اليسر فى العاقبة.

يقول فى تداعياته :

«يشهد صاحبنا أنه ما قصر..

سافر إلى معظم أنحاء العالم..

وعانى وجرب..

ثم عاد ليؤدى رسالته، فوجد العصر غير العصر والقوم غير القوم.

وجد الأغبياء يتصدرون، والأدعياء يتصايحون»(٢٣).

وفى الحلم التالى بشارة الخلاص من الحمل الثقيل، حيث «أتاه فى منامه ملاك، يأخذ بيده ليصعد به فى رحلة نحو السماء فولاه ظهره»(٢٣).

وكذلك رأى «كأن ملاكا يهبط من السماء، يصفق بأجنحته مثنى وثلاث وربا ع، اقترب منه، شق صدره، انتزع علقة سوداء مرة، ثم طوح بها بعيدا»(٢٤).

فالملاك – هنا – بشارة بظهور شيء جديد لصاحب الرؤيا، وعز وقوة بعد ظلم، أو أمن بعد خوف»(٢٥).

أو هو الخلاص من الحمل الثقيل الذى ينوء منه صدره. أو التخفف عنه.

وقد تحققت هذه النبوءة بإصداره مذكراته أو الترجمة الذاتية عبر نص شواهد ومشاهد، وعبر هذا النص حاول المؤلف اكتشاف ذاته، بل التخفف مما ينوء به صدره من حمل ثقيل..

فالملاك بشارة، وشق صدره إياه كشفه له عن الحقيقة، بانتزاعه العلقة السوداء أو المذكرات (الشواهد والمشاهد).

* * *

نوعية التجربة عند عبد الحميد إبراهيم
والدافع إلى كتابة الترجمة..

نوعية التجربة هنا هى تجربة ذاتية لرجل وصل إلى حيث يؤمل، منتصرا على الحياة، وشعابها، وقد بلغت تجربته طورا من النضج، وأصبحت فى نفس صاحبها تمثل نوعا من القلق الفنى.

والكاتب هنا يحاول أن يلم بأطراف تجربته عن طريق إلمامه بالماضى، ورؤيته إلى الحاضر، على أساس نظرة ذاتية خاصة تعرى لتكشف، وتتجرد لتتصالح، وتواجه للوصول إلى بر الخلاص.

فهو هنا يقدم تجاربه وقد أصبحت ذات وحدة متكاملة، خاصة وقد تقابل – وجها لوجه – مع حقائق الوجود الأخرى: أما صاحبنا فقد هداه الله، وكسر الطوق والأسورة،

فاستطاع أن يرى الوجه الآخر»(٢٦).

وتجربته تتضمن أيضا صورة واعية للصراع بينه والبيئة، كاشفة فى أثناء هذا الصراع عن طبيعته الفردية، بل وجانبا هائلا من عورات النفس..

وهو أيضا يقف من بيئته، ومن ذاته، موقف شاهد العيان، فى تجرد وحياد موضوعى، يهدف إلى الكشف عن الحقيقة، وعن الذات، فى آن واحد، بل وفى نزعة صوفية تحلم بالخلاص..

فبينما يشهد على ذاته «إنه ما قصر، منذ طفولته وهو يرنو إلى أن يحقق شيئا بين الناس، ومع الناس.. سافر.. وشاهد.. وعانى وجرب..».

نراه يشهد على عصره بأنه «عاد ليؤدى رسالته، فوجد العصر غير العصر، والقوم غير القوم، وجد الأغبياء يتصدرون والأدعياء يتصايحون»(٢٧).

إلا أن هذا لم يعفه من مواجهة ذاته: «طيلة عمرك مشغول بتدعيم الذات.. لو أنك عشت طفولة سعيدة، ولاقيت الاهتمام من حولك، لما شغلت بنفسك كثيرا»(٢٨).

ومع العودة إلى الماضى، تكتمل لنا ملامح طفولته، وما ألقته من ظلال على ملامح شخصيته فى الحاضر: «قالت له: لم لا تدع هذا النبع يفيض، ولم تضع أمامه الحواجز والسدود»(٢٩).

وقد كانت تعلم أنه يملك نبعا من الحنان لو وزع على العالم كله لوسعه(٣٠).

قال لها: «ولكنك لا تعرفين، فقد حرمونى حبة الجوافة، وهشموا ساعتى، وشبهونى بالترمسة الناشفة»(٣١).

وكأن حرمان الطفولة – هنا – يتسبب فى ضياع أشياء، ومعانى جميلة فى الذات، و«الأم» تلعب أيضا دورا فى حرمانه العاطفى – فى تلك الفترة المبكرة – فهى نائية عنه – رغم وجودها «يحول بينها وبينه كومة من الأخوة والأخوات»(٣٢).

يحلم بقربها «وفى قرارة نفسه ود لو طالت «غمرته» وود لو زادت لهفة أمه»(٣٣)، بل إنه يحرص على أن يكون الأول دائما، حتى يرى الإعجاب فى عين أمه، ويرى يدها وهى تمتد إليه بحبة الجوافة»(٣٤).

وحين تخفق «الغمرة» فى استجلاب أمه، تكون هى نقطة التحول فى شخصيته: «أيقن أن الغمرة لا تجدى فى استجلاب العواطف، ولكنه خرج منه بوجه جامد، وقلب كالصخرة، أو هو أشد»(٣٥).

وهنا يقف فقدان الحنان والحب بينه والتواصل مع ذاته بل وليبقى أثره فى كامل

شخصيته – حين يكبر – فيتساءل وقد تقدم به العمر: «لو أنك عشت طفولة سعيدة، ولاقيت الاهتمام من حولك، لما شغلت بنفسك كثيرا»(٣٦).

ولعل استبطانه فقدان ذاته، يضعه وجها لوجه أمام الحقيقة: «أما تعرف أن الذين يستحقون الخلود، هم من يخرجون عن ذاتهم»(٣٧).

وتتوالى محاولاته فى الكشف الروحى عن الحقيقة، وعن الذات؟ وفى رباطة جأش، نجده يدعو فى ليلة القدر – فى عبثية – : «يا رب لا تورث الجبن أحدًا من ذريتى بعدى.. أصبحت وقد أعطانى الله الوسطية بسبب جبنى، ملفوفة فى كتاب، ولم يعطنى منها سيفا»(٣٨).

وتتداعى ذكرياته – منذ الطفولة – كى يكمل لنا ملامح طفولته، فإذا به طفل يتمرد ولا يثور لأنه «جرب ذلك مرة فكان جزاؤه صفعة من والدته ،وجرب ثانية فكان جزاؤه صفعة أخرى من ضابط الألعاب فى مدرسته، وقرر فى داخله أنه لا يستطيع الثورة، ولا يضمن نتائجها، فكان يختزن تمرده، ثم يرسله تدريجيا وفى الوقت المناسب، وظل هذا طابعه حتى اليوم، لا يستسلم، ولا يساير، ولكنه لا يستطيع أن يجاهر»(٣٩).

وكأن ملامح القهر فى التربية والبيئة قد حالت بينه والتطور الذاتى، بينه والقدرة على الثورة، أو التغيير، وما ينطوى عليه ذلك من آلام وجروح نفسية لا تندمل، لذا نراه يدعو «يارب لا تورث الجبن أحدا من ذريتى بعدى، فالشجاع قد يقتل بيد غير مرة واحدة، أما الجبان، فقد يقتل بيد نفسه كل يوم»(٤٠).

فقد وصل فى رحلة سعيه – فى الحياة – إلى مرحلة متقدمة من العمر، ومن النجاح، ومع ذلك يرى ذاته فى الحلم: «يحمل فوق كتفه حملة، يقطع به الطريق، ويلهث، ويرتفع فوق نتوء، ليهبط إلى منحدر»(٤١).

وهنا يستيقظ على الحقيقة – وقد استبطن رسالة الحلم – قائلاً: «أتلك هى نهاية الرحلة، يا لضيعة العمر(٤١).

ويستمد شعور العجز هذا – فى الحلم – أصوله من عدم مقدرة الحالم التخلص من رغبته فى تحقيق حلمه أو قضيته فى الحياة، وهذه المسألة تعد مفتاحا لفهم معاناة الشخصية – فى علاقتها بذاتها – بل إنها قد تكون إمارة تفصح لنا عن أوجه الشخصية ومدى تطورها الذاتى، وقد يكون إشارة إلى التقهقر الذى يتعرض له حيال الواقع، يقول: «كنا مجموعة من الأصدقاء.. من مات منا فهو أحسن حظا، فقد مات وهو لا يزال يحتفظ بأحلامه، أما من بقى فهو يستعجل الرحيل، فقد تهاوت أحلامه»(٤٢).

وتهاوى أحلام جيل بأكمله يبرر لسيادة النزعة العبثية - التى سادت فى هذه الفترة، فقد غدا كل شىء باطلا، وقبض الريح ينذر بالموت، وكل امرئ يفرض واقعة تحت ما يشاء من تبريرات.. ولم ينج صاحبنا من هذا الإحساس، فقد نشر فى تلك الفترة كتاب: الأدب وتجربة العبث، ليؤكد أن صيحة العبث عند هذا الجيل هى بداية لمرحلة جديدة تعنى أن كل تلك السنين التى عاشها الإنسان حتى الآن ما هى إلا رحلة تخبط وقرع للأبواب، مرحلة طفولة تصطنع المبررات(٤٣).

ويدفعه هاجس العبثية هذا إلى كتابه الشاهد الثالث من هذا النص - بنفس المنطق العبثى، فنراه يتحدث فى كل شىء، وعن أى شىء، فى فوضى وعبثية تعرى الأنا والآخر، وكأن به هو الآخر - مثله مثل لطيفة الزيات فى الشيخوخة - رغبة محمومة فى تعرية الذات وهتك عوالمها، يقول: «وجدت فى عنتر صورة من أبى.. ووجه أبى مثل وجه الملك عبد العزيز، كان وجهه طيبا وعليه بعض الأخاديد، والوسطية مطمورة فى داخلى ولا أدرى»(٤٤)، ويقول: «كان أبوه متدينا، يصلى الجماعة.. وكان مزواجا يحب النساء، وكان إذا امتلأ جيبه بالمال، يسافر إلى مصر، ويتردد على كازينو عايدة»(٤٥).

واللغة عبر هذا «الشاهد الثالث» بما تنطوى عليه من انقطاعات فى السرد، إنما تدل على أزمة نفسية غير محددة؟ غير أنها تكشف عن العالم الباطن للكاتب بما ينطوى عليه من توتر وإحباط، حيث ينعكس التخبط الذى يعانيه عبر مؤشر اللغة، فى صورة انقطاعات فى السرد تماثل تلك الانقطاعات التى حدثت فى النمو العاطفى والفكرى لشخصية كاتبها.. يقول: «المثقفون على قهوة ريش يتجرعون البيرة، ويدخنون الشيشة، ويصدرون مجلة «جاليرى»، وزبيطة يصنع العاهات، وحميدة تترك زقاق المدق»(٤٦).

غير أن سرده بضمير الغائب - بالتحديد بكلمة صاحبنا - حقق له مزيدا من التجرد، حيث برأته من مظنة العجب، أو التمجد بالذات، وفى الوقت نفسه أفصحت عن مدى تأثره «بالأيام» لطه حسين، فقد كان شديد الإعجاب بطه حسين، يقرأ كل كتبه، ويحاكى أسلوبه، وينام فيكتب قصصا على غرار قصصه، وتقمص طه حسين، فأخذ يتمرد على المشايخ حوله، وعلى سيدنا فى القرية»(٤٧).

وإن كان «طه حسين» قد ابتعد عن التدين، ربما لأنه - رآه - لم يغرس شيئا من الفضيلة لا فى نفوس أصحاب الطرق، ولا شيوخ الريف، ولا «سيدنا» ولا طلبة العلم، ولا أساتذته(٤٨)، فإنه هو الآخر وجد نفسه وقد قسا قلبه على الدين، فأصبح لا يصلى ولا يصوم.. ولا يتساءل حتى عن السبب(٤٩)، بل إنه ضاق بكتب الفقه الصفراء.. ورآها

أفكاراً بالية، لأناس قد ماتوا وأصبحوا رميما»(٥٠).

غير أن تطوره الذاتى – فيما بعد – منحه القدرة على التمرد على طه حسين، وعلى نقد أساتذته، وعلى رؤية والده عن قرب، فغدا طه حسين فى نظره: «مسكيناً، أصابه الكبرفلم ير فى أيامه غير نفسه، وصغر عنده أبوه، وأخوه، وكل شيوخ القرية»(٥١).

وهو إزاء تقييمه هذا يصرح بأسمائهم، ويصرح كذلك بأسماء الأماكن – لا يخفى فيها – وهو ما يقوى القيمة المكانية والتاريخية فى النص، ليقترب به من فن الترجمة الذاتية، أكثر من كونه عملا قصصياً..

البناء

يصور الكاتب غايته من نص شواهد ومشاهد منذ البداية، يقول: «وكما تختلط حروف الشواهد بحروف المشاهد، تختلط أيضا الذكريات، وهى ترتد بعيدا، كأعمدة التلغراف، يراها المشاهد من نافذة قطار سريع»(٥٢).

فالشواهد هنا أربعة، وكل شاهد يتكون من عدد من المشاهد، واختيار هذا القالب / البناء منحه الحرية فى المزج بين مذكراته، ورسائله، ومشاهده، وذكرياته، وقصصه، وتأملاته، وأحلامه،.. وهو فى أثناء ذلك يقرب ويبعد، يستبقى ويرفض، فى حرية أقرب إلى العبثية.

ويعكس هذا التقطع السردى فى نسيج ذكريات الكاتب، حال الانقطاع الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات، ومن ثم أحدث فيها فجوات، تنعكس على النسيج السردى فى النص، فى صورة تفتيت، أو تشظ..

وكأن التمركز حول الذات – هنا – يؤدى إلى عدم رؤيته العالم فى تجرد وموضوعية.. بل يراه فى ضوء الذات المنقسمة؟!..

ولقد أثر هذا الانقسام الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات فى تفتيت الوعى، والذى ظهر – على صعيد الوحدة الفنية لبناء هذا النص – فى صورة من الفوضى، أو كسلسلة من الومضات والمتتابعات المشتتة(٧٢).

وإذا كان الكاتب وعى مؤخرا بفقدانه ذاته: «أما تعرف أن الاهتمام بالذات هو تعبير آخر عن فقدان الذات»(٥٣)، فإنه سعى جاهدا لاستردادها، بل وإعادة اكتشافها؟

وهو فى رحلة سعيه هذا يتمثل ضرورة صياغة جديدة للوعى، تقرن بين الوعى الفعلى، والوعى الممكن.. أو بمعنى آخر نجده يحاول أن يقرن بين ما هو كائن، وما هو مجاوز يمكن تحقيقه، وذلك عبر حركة جدلية لما يراه كائنا من أوضاع، وما هو ممكن لكنه لا يزال

بعيدا، ويصعب تحقيقه..

لذا نراه يخرج فى رحلة «ميتافيزيقية» - صوفية - من ذاته، لتحقيق تجربة باطنة وروحية، متخيلا - فى الشاهد الأخير - ملك الموت يحوم حول النافذة، ويناقشه هذا الملك مبتدئا:

«لماذا دعوتنى؟

إنى أريد أن أغادرها، فقد عشت فيها ما عشت، ولم أفهم منها شيئا، وكافحت فيها ما كافحت، ولم أقبض منها على شيء.

طار طرت وراءه، اخترق أجواز السحب، حتى وصل إلى البوابة الكبرى، بادره الحارس: -

من ؟

عزرائيل

من معك؟

عبد الحميد بن نفيسة

قل له يرجع، فمازالت ورقته تقاوم الريح، إنه أضاع الكثير بسبب استعجاله، وقل له هل تريد أن تضيع آخرتك بسبب تهورك؟(٥٤).

ويترتب على رحلة الخروج هذه تحقيق رؤية كشفية للذات، يتبعها تصور جديد للأنا، وقد تم خلاصها بفعل الكشف.

فإن كان من قبل يقول: يشهد صاحبنا أنه ما قصر(٥٥)، غدا يواجه ذاته قائلا: «أنك طيلة عمرك مشغول بتدعيم الذات.. أما تعرف أن الذين يستحقون الخلود هم من يخرجون عن ذواتهم، ويضحون بأنفسهم وأموالهم وأولادهم من أجل مبدأ، يصيرون فيه جزءً من الكل»(٥٦).

وإن كان من قبل يشهد لذاته:«كتبت الوسطية، من أجل مبدأ يهم الكل»(٥٦).

فإنه الآن يحمل نفسه مسئولية تقصيره: «ولكنك لم تحمل السيف من أجل ما كتبت»(٥٦).

وكأن رحلة سعيه هنا تمخضت عن مواجهة حقيقية للذات، للكشف عن عوراتها، وذلك لتحقيق المصالحة المنشودة معها، بتعريتها وللكشف عن حجبها (وذلك عبر كتابة هذا النص شواهد ومشاهد).

وتبعا لهذا التطور الذى تحقق للذات نتيجة اكتشافها وكشفها، فإنه سرعان ما يتحقق

لها فعل الخلاص، وذلك عبر هذه المصالحة، والتى تجسدت له فى حلم البشارة: «انتزاع الملاك، علقة سوداء، مرة، ثم طوح بها بعيدا»(٥٧).

وعلى أثر هذا الخلاص / البشارة نجده وقد «استيقظ من نومه، وقلبه يغرد بين جنبيه، كعصفور وليد»(٥٧).

تشترك لطيفة الزيات وعبد الحميد إبراهيم فى النصين السابقين فى مواطن، أهمها:

أزمة الجنس والحب وما تعكسه هذه الأزمة على النصين من صورة انقطاعات / فجوات فى السرد النصى.

وبينما كفكفت هذه الأزمة من القدرات الإبداعية للمرأة / لطيفة الزيات، نجدها وقفت عند الرجل عند حدود التأزم الوجودى «وكأن فى داخله لجاما» وهذا يفسر النتيجة التى وصل إليها عفيف فراج فى كتابه «الخوف من الحرية» فى كون «أن معظم الكاتبات وقفن عند حدود النص الأول والثانى فقط وتوقفن غالبا».

غير أن الكاتبين يشتركان فى رغبة الخلاص الفردى عبر رحلة استعادة الذات وما يتطلبه هذا الأمر من مواجهة، وتعرية، وكشف بل ومحاولات ذاتية دائبة للخروج من الداخل بهدف التحرر، وتحقيق فعل التطهر..

* * *

الهوامش

(١) يعنى أريل فروم باللغة المنسية – فى كتابة اللغة المنسية مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير – بأنها: «اللغة الجامعة الوحيدة التى استطاع الحسن البشرى أن يسورها ويجعلها واحدة بالنسبة لكل الحضارات، وعلى مر التاريخ... غير أن الإنسان نسى هذه اللغة، والحقيقة أنه نسبها فى أثناء يقظته لا فى أثناء منامه... ولهذه اللغة، إذ جاز القول، قواعدها ونحوها الخاصة بها، فينبغى أن يفهمها إذا كنا نتوخى فهم معنى الأساطير والأحلام وحكايات الجنيات... إن الكلام الرمزى (لهذه اللغة) هو اللغة الأجنبية الوحيدة التى يسعى لكل منا أن يتعلمها، إذ أن فهمها يجعلنا نضع أيدينا على مصدر من أغنى مصادر الحكمة، وأعنى به الأسطورة، كما أن هذا الفهم يضعنا على صلة بأعمق الركائز التى تقوم عليها شخصيتنا.. إنه مشترك من حيث مادته، ومن حيث صورته بين أبناء البشرية جمعاء.، انظر (ص ١١– ١٥).

(٢) اللسانية فى خطاب التحليل النفسى: د. مارى زيادة، مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومى، بيروت، ع ٢٣، كانون الثانى ١٩٨٣.

(٣) نفسه، ص ٦٧.

(٤) نفسه، ص ٦١.

(٥) نفسه، ص ٦١.

(٦) جاك لاكان بين التحليل النفسى والبنيوية: آلان ميسر.

(٧) انظر جاك لاكان بين التحليل النفسى والبنيوية، مجلة الفكر العربى المعاصر، ص ٨٣، مركز الإنماء القومى – بيروت – عدد ٢٣ من كانون الأول، ١٩٨٢، جاك آلان ميللر.

(٨) هكذا قرر «جاك لاكان» حين أعاد تقييم «اللاوعى»، ونظر إليه على أنه يتكون كما اللغة، وبهذا رد «لاكان» على الفلاسفة الذين انتقدوا هذا التحليل لأنه لا يحترم مبدأ أن الفكر يسبق اللغة، وبهذا فإن لاكان لم يطور النظرية الفرويدية فحسب، وإنما جعلها قابلة للتكيف مع دراسات الذاكرة.

(لمزيد من التفاصيل راجع مجلة الثقافة النفسية، هيئة التحرير – مقال: نظريات حديثة فى الأحلام ص ١٣ – عدد ٥ – ١٩٩٠).

(٩) انظر ص ٦١، مقال اللسانية وخطاب التحليل النفسى عند جاك لاكان : د. مارى زيادة، مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القوممى – بيروت – العدد ٢٣ من كانون الأول ١٩٨٣.

(١٠) جاك لاكان وبناء اللاشعور: د. أحمد أبو زيد، مجلة العربى، جمادى الآخر ١٤٠٢ هـ إبريل ١٩٨٢.

(١١) انظر: اللغة المنسية مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير : إريك فروم، المركز الثقافى – بيروت – ط ١ – ١٩٩، ترجمة حسين قبيسى.

(١٢) الأحلام والرموز الحلمية: د. مصطفى زيور، مجلة الثقافة النفسية، عدد ٩ – مجلد ٣ ك ٢ – ١٩٩٢.

(١٣) اللسانية وخطاب التحليل النفسى عند جاك لاكان: د. مارى زيادة، ص ٦١، مجلة الفكر العربى المعاصر.

(١٤) الجدلية العقلانية عند لاكان: د. عدنان حب الله، مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ١٦ تشرين الأول ١٩٨١.
(١٥) نفسه ص ٧.
(١٦) نفسه ص ٨.
(١٧) نظريات حديثة فى الأحلام: هيئة التحرير، مجلة الثقافة النفسية، عدد ٥، مجلد ٢، كانون الثانى ١٩٩٠ المركز الدولى للثقافة النفسية .
(١٨) نفسه.
(١٩) نفسه ص ١٥.
(٢٠) نفسه.
(٢١) نفسه ص ١٧.
(٢٢) نفسه ص ٦٦.
(٢٣) الأحلام والرموز الحلمية، د. مصطفى زيور، مجلة الثقافة النفسية، ع ٩، م ٣ ك ٢ - ١٩٩٢.
(٢٤) انظر: الجدلية العقلية عند لاكان، ص ٥٧.
(٢٥) انظر: نظريات حديثة فى الأحلام، ص ٦٤.
(٢٦) انظر تفصيل هذه الآليات، بحث نظريات حديثة فى الأحلام هيئة التحرير ص ١١٤، مجلة الثقافة النفسية عدد ٥ من كانون الثانى ١٩٩١.
(٢٧) انظر تفاصيل هذه الوسائل التعبيرية بكتاب: الأحلام تفسيرها ودلالاتها: نبريس دى، تعريب وتعليق وإضافة د. محمد منير مرسى (عالم الكتب - القاهرة - د. ت) ص ٤٢ - ٤٧ .
(٢٨) تفسير الأحلام لفرويد: محمد جمال الدين حسن، مجلة الرسالة والرواية عدد ٧١٩ السنة ١٥، ١٩٤٧/٤/١٤.
(٢٩) تتفق الباحثة - عبر هذه الدراسة - مع هذا الرأى انظر هذا الرأى د. عبد الفتاح سلامة الأحلام والتحليل النفسى بين فرويد وابن سيرين مجلة الرسالة ع ٣٨، ٢٣٤/٣/٢٦ ص ٤٩٢ - ٤٩٣.
(٣٠) أشير هنا بأننى اعتمدت فى فك رموز الأحلام الخاصة بنصوص السيرة المختارة لهذا البحث - كدراسة تطبيقية على طريقة ابن سيرين، وفرويد نظرا لاتفاقهما فى فهم كثير من كود الرموز الأحلام.
(٣١) انظر: د. مارى زيادة اللسانية وخطاب التحليل النفسى عند جاك لاكان مجلة الفكر العربى المعاصر.
(٣٢) اللغة المنسية ص ١٤٧.
(٣٣) الشيخوخة : لطيفة الزيات ص ٣٣.
(٣٤) انظر ابن سيرين تفسير الأحلام الكبير ص ٢٦٧.
(٣٥) لطيفة الزيات: الشيخوخة، ص ٣٤.
(٣٦) نفسه، ص ١٠٢ - ١٠١.
(٣٧) نفسه، ص ١٠٢ - ١٠١.
(٣٨) نفسه، ص ١٠٢ - ١٠١.
(٣٩) نفسه، ص ١٠٣.
(٤٠) نفسه، ص ٩٩.

(٤١) نفسه، ص ٩٦ – ٩٧.
(٤٢) نفسه ص ٩٩.
(٤٣) نفسه.
(٤٤) نفسه ص ٥١.
(٤٥) نفسه ص ٩٨.
(٤٦) نفسه ص ٤٢.
(٤٧) نفسه ص ٩٩.
(٤٨) نفسه ص ٤٦.
(٤٩) نفسه ص ٣٤.
(٥٠) نفسه ص ٢٤.
(٥١) نفسه ص ٥٤.
(٥٢) نفسه ص ٣٣.
(٥٣) نفسه ص ٤٦ : ٤٧
(٥٤) نفسه ص ٥٢.
(٥٥) نفسه ص ١٠٨.
(٥٦) ص ٨٦.
(٥٧) نفسه ص ٢١.
(٥٨) صورة الرجل فى القصص النسائى : د. سوسن ناجى ص ٧٥.
(٥٩) الشيخوخة ص ١٠٢.
(٦٠) نفسه ص ٨٨.
(٦١) نفسه ص ٢٨.
(٦٢) نفسه ص ٢٠.
(٦٣) نفسه ص ٢١.
(٦٤) ص ١٠٦ نفسه.
(٦٥) نفسه ص ٢٨.
(٦٦) راجع كتاب : يحيى عبد الدايم الترجمة الذاتية مفهوم الترجمة الذاتية بمعناها الفنى الحديث.
(٦٧) صورة الرجل فى القصص النسائى، ص ٢٤٥، ٢٤٦.
(٦٨) هانز ميروهوف: الزمن فى الأدب، ص ٦٧.
(٦٩) الشيخوخة، ص ٢، قصة البدايات.
(٧٠) الشيخوخة ص ٢، قصة البدايات.
(٧١) صورة الرجل، ص ٣١٦.
(٧٢) يظهر هذا جليا فى الشاهد الثالث، خاصة، من حيث اتباع وسائل عديدة منها المونولوج، التداعى الحر، تيار الوعى بمستوياته، اللغة الشاعرية، الخواطر.

عبد الحميد إبراهيم
واسطة المنظومة النقدية

د. فاروق عبد الحكيم دربالة



حين تصبح كثير من قضايا الفكر والإبداع مجسدة فى رجل، وحين يسكن الرجل كتابًا، فحرى بنا أن نتوقف ونتساءل: من الرجل!؟ وما الكتاب!. أما الرجل فهو الأستاذ الجامعى والمفكر والناقد والكاتب وصاحب مشروع (الوسطية العربية) المشغول دائمًا بالتعادلية الفكرية والحضارية، وصاحب الصالون الأدبى المعروف الدكتور عبد الحميد إبراهيم، وأما الكتاب فهو بعنوان (عبد الحميد إبراهيم: واسطة المنظومة النقدية) وهو من تأليف: د. سيد محمد قطب ود.عبد المعطى صالح، وقد صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

والكتاب قراءة فى أفق التنوير، وملامح التطوير، وعكوف مخلص على سيرة هذا العالم الناقد وأعماله وإبداعاته، وهو خطوة جادة من المؤلفين لإحياء فن التراجم القديم، ولكن بأسلوب جديد جرىء يمزج بين الترجمة والتحليل والنقد والتأصيل والتوثيق عبر أسلوب إبداعى ورؤية متكاملة. وهذاما ينتهجه المؤلفان فى متابعتهما لمسيرة النقد والنقاد البارزين، حين يقدمان لنا مثل هذه التراجم المفيدة عن مسيرة هؤلاء الحياتية والعلمية، وإسهاماتهم الفاعلة فى تأسيس وبلورة الخطاب النقدى والثقافى أكاديميًا وإعلاميًا، والكشف عن القيم الفكرية والإبداعية فى سياقاتها الحضارية، وذلك من خلال منهجهما فى (نقد النقد).

ويشتمل الكتاب على أربعة فصول، يعقبها ملحق يضم السيرة الذاتية لعبد الحميد إبراهيم، وقد ذيل بصور مجموعة من الوثائق وشهادات التقدير التى حصل عليها.

فى الفصل الأول وهو بعنوان (الوسطية اختيار حياة) يتناول المؤلفان قضية النشأة والتكوين، فى تلك البيئة المعروفة ذات الخصوصية البالغة فى صعيد مصر، التى ولد فيها عبد الحميد إبراهيم فى الخامس والعشرين من إبريل عام ١٩٣٥، فى قرية (الزينية) التى تسكن جنبات الوادى القصى هناك فى الجنوب قرب الكرنك، حيث سموق النخيل وصلابة الصخر، ومفردات المكان الحميمية الدافئة والقاسية المتوهجة فى آن. وحيث يسود منطق الصحراء الشاسعة الممتدة وصلابتها وصفائها، وقد كان لهذه النشأة بين الثوابت والتقاليد أثرها الواضح فى مستقبل الصبى - آنذاك - الذى حفظ القرآن ثم تلقى تعليمًا أزهريًا جنوبيًا أدى به إلى عشق لغته وانفتاحه الواعى على أساليبها الآسرة. فأصبح يمد عينيه إلى ثقافة راسخة عالية ذات ديمومة فى الزمان والمكان وهى تلك الثقافة النابعة من تعاليم

الرسل، ثم كان تعرّفه الباكر على كتابات طه حسين وفكره المستنير، وعشقه للغته وأسلوبه، بحيث أصبحت هناك نقاط تماس بينه وبينه، مما حدا به للكتابة عنه أولا فى كتابه (الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء) الذى ألفه فيما بعد.

لقد جاء عبد الحميد إبراهيم بعد أولئك الكبار من رواد الفكر الموسوعى فى مصر، وكان هو ورفاقه من تلاميذ طه حسين يشكلون جيل المعاناة والدهشة والقلق الفكرى، ثم دفعته رغبته الجامحة فى تكوين مرجعيته الفكرية والثقافية الجادة إلى قراءة توفيق الحكيم والعقاد وسارتر ومسكيم جوركى وروسو وروايات إحسان عبد القدوس، ثم دفعته رغبته فى التميز وحسه النقدى وتوجهه الإبداعى إلى الامتصاص من رحيق الإبداع من حوله، حيث الساحة مكتظة بالعمالقة، وحيث هو يعتنى بفكره وذوقه فيرفد نفسه بكل خمائر الفن والفكر والثقافة من الشرق والغرب، ثم ينزع نحو عالم الرواية والقصة، فيصبح ذا أثرة عنده حين يغدو ناقداً وكاتبًا للقصة والرواية.

وفى حياته القاهرية طالبًا بدار العلوم كانت طموحات الذات المتعطشة إلى العلم الحقيقى وسط ركام من المعرفة التقليدية وبعض معارف الغرب تحمله على البحث والتدقيق؛ ليصبح منتجًا له رؤيته الخاصة، ولا يعتمد على نقل المعلومات من هنا وهناك، وحشدها دونما تمحيص. وقد بدأت بذور المنهج الوسطى عنده مبكرًا فى اختياره لموضوع الماجستير عن «قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى».

ومنذ حصوله على الليسانس بدأ عبد الحميد إبراهيم فى كتابة مقالاته ونشرها بمختلف المجلات والصحف والدوريات المصرية والعربية، إضافة إلى كتبه فى النقد والأدب والفلسفة وفى مقدمتها جميعًا موسوعته المتميزة (الوسطية العربية) التى تمثل مشروعه الناجز الذى أوقف عليه جهده وفكره وكتاباته الإبداعية فى القصة والرواية التى تمثلت فى (حلم ليلة القدر – شواهد ومشاهد – البيت الكبير).

وتستمر كتابات الرجل وعطاؤه الفياض ونشاطه المعروف، إضافة إلى عمله الأكاديمى فى عدد من الجامعات المصرية والعربية والأجنبية فى المنيا وحلوان وأكاديمية الفنون ولندن وصنعاء وجامعة الإمام بالسعودية.

وهاهو ذا صالونه الأدبى بمنزله بمدينة نصر، فى السبت الأخير من كل شهر ملتقى الأدباء والمثقفين والسفراء والشعراء والنقاد والإعلاميين وتلاميذه ومحبيه.

ويجىء الفصل الثانى من الكتاب تحت عنوان (مذهب الوسطية: اقتناص حكمة العرب)، وفيه يتناول المؤلفان تلك الأطروحات الجمة لعبد الحميد إبراهيم حول مذهب (الوسطية)

الذى توصل إليه بعد معايشة طويلة لتاريخ المنطقة العربية ومعطياتها الحضارية وتأمل فكرى فى عبقرية المكان والزمان لإرساء مفهوم الوسطية وجعلها مشروعه الحضارى الكبير.

ويشير المؤلفان إلى أن مؤلف الوسطية قد جعل من مذهبه كيانًا جماليًا يتجلى فى تلك الثنائيات القائمة فى روح المكان ومنها فكرة السكون والحركة بالنسبة للإنسان العربى فى حله وترحاله، وفكرة ثنائية الشطرين فى بيت الشعر العربى وغير ذلك بحيث تصبح الوسطية العربية فى جانبيها المذهبى والتطبيقى تمثل عند صاحبها المرتكز الأول الذى يحكم نظرته إلى الواقع العربى المعاصر، وما فيه من أيديولوجيات سيارة ونظريات شتى.

«إن التماس مذهب معرفى جمالى إجرائى منهجى لا ينبع من الاستيراد الغربى أو تبنى نظرية عربية قديمة فى كتب التاريخ، ولكنه ينبع من الموروث بما يحمله من قيم ومن الحاضر بما يفرزه من معارف وإجراءات، وينصهر ذلك معًا فى أتون العقل العربى المعاصر». ووسطية عبد الحميد إبراهيم هنا إنما تأتى من حوار التراث مع الحضارات المختلفة لكى يتبلور موقف وسط يتميز عن التراث ويستقل عن الآخر، وهو موقف ليس تلفيقيًا وإنما هو قائم على الوعى والتوازن والأخذ من هذا وذاك بقدر محسوب، وهذا هو دائمًا جوهر الوسطية، التى أصبحت لدى صاحبها (موقفًا) بالدرجة الأولى.

وفى الفصل الثالث من الكتاب تحت عنوان: (منهج القراءة الوسطية)، يتم استعراض الجانب التطبيقى لفكر الوسطية عند عبد الحميد إبراهيم، وباعتبارها مكونًا نقديًا هذه المرة تتحول من مذهب إلى منهج فى التحليل الأدبى.

إن صاحب الوسطية حين يمارس النقد الأدبى ويتعامل مع النصوص بخبرته النقدية، فإنه يفعل ذلك عبر رؤية وسطية تحتفى بسياق إنتاج النص ومرجعيته التاريخية والاجتماعية، وعلاقته بالشكل الأدبى الذى ينتمى إليه، وكذلك علاقته بالأشكال الأخرى. وقراءة السياق المحيط بالنص هنا ليس غاية فى ذاتها وإنما هو مدخل أو معبر إلى قيمة الجمالية والفكرية؛ لأن النص عنده تكوين يتشكل من عناصر بينها علاقات وتفاعل وبالتالى تتجلى فيه إنجازات البلاغة العربية بحقولها المختلفة على اعتبار أن «قيمة التفاعل بين الأنا والآخر، والفردى والجمعى، والجمعى والكونى هى المحاور الدلالية الكبرى التى تعبر عنها النصوص فى سياقاتها الحضارية والجمالية والدلالية».

ويستعرض هذا الفصل كذلك الموقف من الخطاب النقدى الحداثى عبر ما أورده الدكتور عبد الحميد فى كتابه (نقاد الحداثة وموت القارئ)، كما يتناول دائرة التبادل

الثقافى عبر الوسطية، حيث الوعى بحركة الثقافة العالمية ومذاهبها واتجاهاتها والسعى نحو علم «أدب مقارن» من منظور عربى، يبحث عن جذوره فى تربة أدبية عربية، مع تتبع تأثيره فى آداب الشعوب الأخرى، والنزوع إلى التماس مذاهب ونظريات أدبية جديدة داخل الفكر العربى.

وحين نأتى إلى الفصل الرابع والأخير، يضعنا المؤلفان أمام تلك الصياغة الإبداعية التى أنتجها عبد الحميد إبراهيم، والتى يتجلى فيها اتجاهه الوسطى، وذلك عبر أعماله القصصية الثلاثة: (حلم ليلة القدر - شواهد ومشاهد - البيت الكبير) حيث أصبحت هذه الأعمال نماذج تطبيقية لوسطية الرؤية عند صاحبها باتكائها على الذخور الحضارى، وانطلاقها من عناصر الشكل الجمالى العربى القائم على التنوع والتعارك والتماسك والتداخل والانتقال بين الذاتى والجمعى والحلم والواقعى.

فى (حلم ليلة القدر) يتراوح البناء بين العالم الداخلى للذات والعالم الخارجى المحيط بها وهى فى طريقها للبحث عن اليقين عبر رحلة طويلة.

وفى (البيت الكبير) نقرأ السيرة الذاتية لعبد الحميد إبراهيم عبر توظيف التاريخ واستحضار تداعيات المكان، حين تتحول الأسرة التى تحكى عنها القصة إلى رمز أو نموذج للمنطقة العربية الإسلامية بأسرها.

وفى (شواهد ومشاهد) نجد الرحلة الثقافية بين الصعيد والقاهرة وأوربا، حين تتنوع المشاهد، وتصبح الذات المثقفة شاهدة على عصرها. وهى عمل ذو بنية مركبة تضم لوحات قصصية معينة، يمكن قراءتها منفصلة أو مجتمعة، كما أنها تقوم على مجموعة من تقنيات القص الحداثية ومنها البنية الدائرية، والارتداد الزمنى واعتماد السرد على أسلوب الحكاية الشفوية وغير ذلك.

وعقب هذه الفصول الأربعة التى يضمها الكتاب فقد ختم بملحق خاص فى حوالى مائة صفحة، وهو يضم إحصائية ببلوجرافية عن السيرة الذاتية للدكتور عبد الحميد إبراهيم تتناول تدرجه العلمى والوظيفى، وخبراته التدريسية بالجامعات التى عمل بها، كذلك الجمعيات والجماعات الأدبية التى كونها أو أشرف عليها، والمؤتمرات والندوات التى شارك فيها، والمؤلفات التى أنجزها، والأنشطة العلمية والثقافية والإبداعية الكثيرة والمتنوعة التى قام بها، وأسهم من خلالها فى التطوير والتنوير للواقع الثقافى فى مصر وخارجها، وقد انتهى هذا الملحق بعدد من الصور الزنكوغرافية لشهادات التقدير والتميز والعضوية الحاصل عليها من هيئات ومنظمات مصرية وعالمية.

وبعد.. فإن هذا الكتاب الجديد الأنيق يشكل خطوة مهمة فى سبيل التأريخ والتأصيل لنقادنا وعلمائنا، وقد بذل فيه المؤلفان جهداً كبيراً ومشكوراً جعلهما يلتحمان بكثير من المساحات الخصبة والمرتكزات المضيئة فى حياة وفكر الدكتور عبد الحميد إبراهيم، ويمتحان من معين دافق يمور بمعطيات شتى فى النقد والتنظير والإبداع. وإن كانت هناك بعض السلبيات فى منهج الكتاب كالتكرار أحيانا أو التداخل أو غموض بعض عناوين الفصول. ولكن ذلك لا ينال من قيمة الكتاب الذى نعتبره مرجعًا وافيًا لكل دارس وباحث فى الأدب والنقد والقصة والرواية والفكر الحر المستنير؛ لأنه يأتى بالجديد والمفيد فى سيرة هذا العالم والناقد المعروف، الذى يتطلع إليه كثير من تلاميذه ومن قرأوا له أو عرفوه أستاذاً وباحثًا ومبدعًا وعضواً مؤثراً فى الحياة الثقافية بالعاصمة وخارجها، هذا بجوار تواضعه الجم، وقلبه الكبير.



عبد الحميد إبراهيم ..
نصف قرن من العطاء

د. نجيب عثمان أيوب



أن نعرفه باحثًا أكاديميًا ومفكرًا فيلسوفًا حدد سمات الروح العربية بعمق، فذلك يضعه بين رواد الفكر العربى الذين أثروا حياتنا الفكرية.

وأن نعرفه ناقدًا نابهًا جمع بين موروث النقد ورافده فى ثوب جمالى حول النقد إلى إبداع، حتى وثق الصلة بين النص وقارئه، جدير بأن يجعله بين كوكبة النقاد الذين أثروا أدبنا العربى ونقده.

أما أن نعرفه فنانًا مبدعًا يقدم لنا أعمالاً أدبية على مستوى إبداعى رفيع، فإنه لجدير بأن يجعلنا نعترف بأنه جماع بين باحث أكاديمى وناقد بصير بأسرار أدبنا، وفنان تمكن من ذكاء الباحث وأدوات الناقد وحس الأديب، فكان: الباحث المفكر، والناقد المنظر الفنان المبدع.

هذا بجوار كونه الأب العطوف والإنسان النبيل والمعلم العظيم الذى ملأ أجواءنا بعبق الفكر والأدب والفن.

إنه الدكتور عبد الحميد إبراهيم.

تظهر منجزاته أينما حل، ففى جنوب الصعيد وفى شماله أو فى القاهرة الكبرى، ويشهد بذلك نادى الأدب بقصر ثقافة المنيا، ومجلة الجنوبى، وجمعية التأصيل، ومركز المخطوطات بجامعة المنيا، ومهرجان طه حسين السنوى، وصالوناته الأدبية والفكرية بالمنيا والقاهرة، وقد أصبح للأخير حضوره الفاعل والمؤثر بكل ما يطرحه من قضايا مهمة على الساحة وفى الواقع الراهن، وبكل من يحضره من رموز الفكر والفن والثقافة فى مصر والعالم العربى.

فهو عالم جمع باقتدار بين ثقافة عربية عريقة، ولاحق بشغف النظريات والمناهج الحديثة، ولم يكن مأخذه مأخذ من يريد الاستيعاب فحسب، بل كان مأخذ باحث جاد يريد أن يحدد موقفًا، فأخذ واستوعب وناقش وحاور، فكانت رؤاه التعادلية التى تنم عن عقل موضوعى جاور بين الأصالية والمعاصرة، ولم يتلاش فى أيتهما، بل كانتا عنده بمثابة عدلى البعير أو كفتى الميزان، لذا أفرز هذا العقل شجرة فكرية لا شرقية ولا غربية أضاء زيتها من خلال صراع بين أحاسيس الفنان بمشاعره المرهفة، وعقلية الباحث بذكائه وثقله الجدلى.

فرغم أنه تعامل مع مختلف الاتجاهات النقدية وأفاد من معظمها، فإنه لم يتوقف أمام اتجاه بعينه، ولم تستهوه مدرسة بعينها، كما لم يأسره مذهب دون غيره، حيث كان بمثابة النحلة التى ارتشفت رحيق كل الزهور فأفرزت عسلاص مختلفًا له خصوصيته المتميزة عن كل رحيق. لذا... جاء نقده تكامليًا، حتى رآه بعض المهتمين فى تحليله للنصوص الأدبية أقرب ما يكون للنقد الجديد (الأنجلو / أمريكى)، حيث يقترب من النص بحميمية شديدة، فيتعانق لديه علم الناقد مع حس الفنان، وبذلك يصبح نقده إبداعًا فى ذاته، فلا يفصل الشكل عن المضمون، بل يقدم قراءة للشكل من خلال المضمون ويقرأ المضمون من خلال الشكل فيضىء النص إضاءة خاصة بعيدًا عن الغموض والتشتت، لذلك يمكن للقارئ أن يفهم النص - وبسرعة فائقة - إذا قرأ نقد الدكتور عبد الحميد إبراهيم.

لقد وضعنا الدكتور أمام منهجية نقدية كانت هى المدخل الصحيح لفهم فلسفته الجمالية فى تعامله مع النصوص الأدبية، التى يرى فيها أن النقد يجب أن يكون إبداعًا متحررًا من ذاتية المناهج وإملاءات الآخرين.. يقول: «إن خير منهج فى النقد هو ألا يكون لك منهج! وهذا لا يعنى أن الأمر فوضى.ولكن يعنى أن النقد الأدبى هو إبداع، ولن يكون هناك إبداع إلا إذا تخلص المبدع من ثقل الآخرين، وأصغى لنداءاته الخاصة، ولن يكون ناقدًا إلا إذا تخلص النقد من استبداد المناهج والتقى بالنص مباشرة ليكشف دلالاته، ويصغى إلى إشاراته ويتوحد بحركته الفنية».

ولم يقتصر نقد الدكتور عبد الحميد على الفن القصصى فحسب - الذى زادت أعماله فيه على الثلاثين مؤلفًا - ، بل كان له باع فى نقد الشعر على مستوى لا يقل عن مثيله فى الفن القصصى.

لقد أبدى الدكتور عبد الحميد فى كتاب **الوسطية** قدرة على التحليل والتعمق فى الظواهر الروحية للأمة العربية والإسلامية، التى يتغلب فيها الوجدان على المادة، حتى أصبح بحق درسًا فريدًا من نوعه فى الحضارة العربية والإسلامية.

الأهرام ٢٠٠١/٨/٣١

عنصر المكان والشكل الشعبى من خلال التأصيل الأدبى والتشكيل الحضارى

د. رأفت حسن رستم



تبلورت فكرة التشكيل الحضارى من خلال التأصيل الأدبى فى كتابات د. عبد الحميد إبراهيم فى كتابه **نحو رواية عربية** سنة ١٩٩٥.

وفكرة «التشكيل الحضارى» ليست جديدة عنده أو عند غيره، فقد كانت تشكل هاجسًا متواصلاً فى كتاباته النقدية، وقد أسماها د. شكرى عياد من خلال تأصيله الأدبى بـ «التكيف الحضارى»، ويقصد بذلك، كما يقول الباحث الأردنى جمال مقابلة فى كتابه عن شكرى عياد سنة ١٩٩٢ الآتى: فهاتان الكلمتان اللتان تترجمان بـ «التكيف الحضارى» و«التمثيل» تعنيان اقتباس شعب – هو المغلوب أو المستعمر – لحضارة شعب آخر، تعلمه إياها، عنصرًا بعد عنصر من وسائل الحياة المادية حتى الدين. وواضح أن الشعب المغلوب أو المستعمر، فى هذا التصور، منفعل وليس فاعلاً: قد يرفض الحضارة الجديدة الغالبة فيفنى، وقد يقبلها «فيتكيف» هو لها، ولا يكيفها لتطابق حاجاته ومزاجه.

والإطار التنظيرى للتكيف الحضارى عند شكرى عياد نجد له تطبيقًا عمليًا ضمن النقد التطبيقى لدى د. عبد الحميد إبراهيم فى كتابه **نحو رواية عربية** حيث يتناول الأخير بطل «المقامات» كنموذج للأبطال Anti Hero، أو «البطل الوغد» على حد تعبيره مستكملاً ما فات د. محمد غنيمى هلال بصدد دراسة أثر **مقامات الحريرى** فى الآداب الأوربية. وقام د. عبد الحميد إبراهيم بتحليل رواية **أمريكا** لكافكا التى ترجمها الدسوقى فهمى سنة ١٩٧٠، ويوضح أثر **المقامات** وشخصية بطلها المراوغ الزئبقى أبى زيد السروجى عند الحريرى على بطل رواية كافكا السابقة المدعو كارل روسمان، ويعرض لمغامراته من خلال تنويع المناظر والتحلل من العقدة أو الحبكة الأرسطية، مقتربًا من مفهوم الوحدة التركيبية أو التجاورية على حد تعبير صاحب **الوسطية العربية**.

ثم يعرض لبطل رواية **ثلاثية سبيل الشخص** للقاص عبده جبير من خلال بطل الرواية الزئبقى الذى يجوب الدروب والحوارى باحثًا عن مكان يسمى سبيل الشخص، وشخص يدعى عليًا وكأنه سندباد عصرى، أو حسب عبارة د. عبد الحميد «سندباد على عجلة»! وهو عنوان الدراسة التى كتبها لأول مرة عن هذه الرواية ونشرها فى مجلة **إبداع** عدد يونيه سنو ١٩٨٤.

ويعرض أيضا لشخصية البطل الوغد اللابطل المدعو نعمان عبد الحافظ عند محمد

مستجاب فى روايته من **التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ** التى نشرها مسلسلة فى مجلة **القصة** ونشرها فى كتاب سنة ١٩٨٢، ويعد د. عبد الحميد إبراهيم شخصية نعمان عبد الحافظ نموذجًا للبطل الوغد كمعارضة للبطل النبيل عند شكسبير الذى تهتاج الطبيعة عنده إذا مس أى شيء نبل الأشياء.

ويخلص إلى اتفاق كافكا وجبير ومستجاب فى إبراز البطل الزئبقى من خلال فكرة التشكيل الحضارى، حيث تأثر كافكا بأبى زيد السروجى، بينما جبير ومستجاب لم يتأثرا ببطل **المقامات** فى طبعته العربية، بل تأثرا به فى طبعته الأوربية Anti Here. ويقول: «نحن إذن أمام طبعتين لهذا البطل المراوغ: طبعة عربية، تصفه بأنه زئبقى، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية، وطبعة أوربية تصفه بأنه «فاوستى»، وتحركه داخل قيمها الحضارية».

وقد يسأل سائل: وما صلة الكلام السابق بعنصر المكان أو بالشكل الشعبى؟ والإجابة عن ذلك سهلة ميسورة.. إذ كانت شخصية البطل الزئبقى عند السابقين غير منفصلة عن المكان، فمغامرات كارل روسمان مرتبطة بالمكان وهو أمريكا بمسارحها وملاهى أوكلاهوما، حيث لم يكتف كافكا بمنهج واقعى، يقدم صورة لأمريكا فى مظاهرها الخارجية، أو يصف شخصياته من خلال ملامحها المادية أو النفسية، ولكنه تجاوز كل ذلك ليجسد لنا روح المكان، وتحولت أمريكا عنده إلى صورة هزلية، أقرب إلى عالم الإعلانات والمهرجانات والملاكمات والمشاجرات وروح الإثارة. إن ما ذكره «ماركيوز» فى كتابه الإنسان ذو البعد الواحد سبق لهذه الرواية أن جسدته فى رؤية فنية ومغامرات بطل عبده جبير، هى رحلة عبر المكان للبحث عن الهوية، حيث الباحث هو المبحوث عنه، وتهمته أنه تجرأ وحمل الرسالة – على حد تعبير د. عبد الحميد إبراهيم – . وعملية تحقيق الهوية والبحث عن المعنى بالرواية تغلفها – يقول د. عبد الحميد إبراهيم – روح رافضة للمكان، وتسيطر هذه الروح بداءة على البطل وتظل تصاحبه كطبع أصيل عنده، ويلتمس الأسباب ويخلقها لكى يعبر عنها.

ومغامرات بطل محمد مستجاب – فى أثناء رحلة الختان – التى جاءت معارضة بارودية ساخرة لرحلة العائلة المقدسة، تكشف عن سيطرة روح المكان فى صعيد مصر على البطل فى بلده ديروط الشريف (موطن نعمان أو الراوى) إذ جرت العادة بإجراء الختان وسط طقوس شعبية وأفراح جماعية، يترك قرن شعر برأس غير المختتن ولا يتم حلقه إلا عند إجراء الختان، ولا تكتمل الطقوس التى يفرضها المكان إلا أن يتم ذلك فى ساحة أحد أولياء الله، مثل سيدى الفرغل دفين «أبى تيج» من أعمال محافظة أسيوط مثلاً.

وهنا ندرك سر ثورة سيد القرية فى ديروط الشريف، وتحمسه للمظاهرة التى قادها عبد الحميد عبد العزيز ضد أهالى أمشول، عندما امتنع حلاق قرية أمشول عن إجراء عملية الختان لنعمان، وكانت الهبة الشعبية، والاستنفار الجماعى لأهالى ديروط الشريف لرد الإهانة، أو إتمام الطقس الذى جرى - بعد ذلك - فى أمشول حين وضع كبير القرية حلاق أمشول تحت أمرهم، وعندئذ يقول مستجاب «مشهود ذلك اليوم، مرفوع رأس القرية، شامخة كرامتها. ألف رجل، قيل وألفان، وثلاثة آلاف ساروا فى هذا المشهد العظيم، خلف حمارة نعمان. لا كلام ولا تفسير، فقط رحلة حمية وإصرار».

ورواية مستجاب لا تبتعد كثيرا عن الشكل الشعبى وإن اقتربت أكثر من الشكل التاريخى، حيث يقول د. عبد الحميد إبراهيم عن الشكل الفنى للرواية: «ويتعانق هذا الشكل الذى يستمد أصوله من كتب التراث، مع ملامح من الشكل الشعبى، فيتعاون الاثنان على رسم صورة لشكل أصيل. إن مستجاب يستجيب للحظة الفلسفية المعاصرة، ولكن ذلك يتم من خلال شكل نابع من البيئة».

إن فكرة التشكيل الحضارى تلقى بظلالها على الروايات الثلاث السابقة، فعند كافكا نجد خروجها على الحبكة التقليدية ولا يلتزم بالوحدة العضوية التى تخضع للسببية المتعلقة بوسطية أرسطو، إنما نلمح عند كافكا - بتحليل د. عبد الحميد إبراهيم - ظلالاً للوحدة التركيبية التى هى من خصائص الوسطية العربية، أى أن كافكا استجاب للوحدة التركيبية غير المألوفة فى أوربا بتأثير من مقامات الحريرى فى إطار فكرة التشكيل الحضارى، حيث العمل الأدبى فى ظل الوحدة التركيبية يتكون من عدة أقسام أو مقامات أو أسفار أو فقرات، وكل وحدة كيان قائم بنفسه ومستقل. ومن هنا فإن العنوان قد يشير إلى شيء داخل هذا العمل، وليس بالضرورة أن يكثف نقطة رئيسية محورية، فليس حتماً أن توجد مثل هذه النقطة.

وتلقى فكرة التشكيل الحضارى أيضا بظلالها على روايتى عبده جبير ومحمد مستجاب المشار إليهما، حيث نرى عندهما الحس العبثى الذى يمثل خصوصية للحضارة الفاوستية، أى الحضارة الأوربية، ويقل عندهما الحس الدينى الذى يمثل خصوصية الحضارة العربية الإسلامية ذات النزعة الوسطية.

ويعبر د. عبد الحميد إبراهيم عن افتقادهما لهذه الخصوصية، رغم اختيارهما للشكل الشعبى والشكل التاريخى فيقول: «فإذا كانت رواية عبده جبير قد جاءت من خلال الشكل الشعبى، فإن رواية مستجاب قد جاءت من خلال الشكل التاريخى، وغيرهما كثيرون كتبوا

من خلال الشكل الأصيل سواء فى صورته الشعبية أو التاريخية، لكنهم لم يستوحوا رؤية هذا الشكل كتعبير عن حضارتهم الشرقية، بل ارتموا فى أحضان النزعة الفاوستية التى ألقت بظلالها عن طريق التشكيل الحضارى، على مختلف المظاهر الفكرية والفنية، لأنها تصدر عن حضارة غالبة تستطيع أن تلوى عنق المغلوبين. بينما لجأ كافكا إلى الوحدة التركيبية من خلال شكل ينمو بطريقة تراكمية، لا يدور حول نقطة أساسية أى من خلال شكل لا ينمو بطريقة تاريخية تطورية، كما هو الحال فى الرواية التقليدية، وكما هو الشأن مع روايات كافكا الأخرى مثل القضية والقلعة».

الأهرام ٢٠٠٢/٨/١٦

- البعث والخلاص
في رواية «حلم ليلة القدر»
- نحو رواية عربية

د. سعيد الطواب



- ١ -

بداية تعد رواية «حلم ليلة القدر» هى المغامرة الأولى من الدكتور: عبد الحميد إبراهيم فى الفن القصصى؛ فلقد عرفناه ناقداً يمارس المنهج الجمالى فى تعرضه للنصوص الإبداعية، ولم نعهده روائيًا!! ومع ذلك يقدم لنا مشروعًا روائيا ينتمى إلى الرواية الجديدة تكنيكًا، ويحقق أطروحة الرواية العربية التى تستلهم بناءها من التراث العربى الإسلامى مضمونًا.

- ٢ -

إننا نحس - رغم المحاولة الأولى - بأننا أمام قاص متمرس موهوب، يفيد من إمكانات الرواية الجديدة، ويتمرد على الشكل التقلدى المحدد، إنه يميل إلى تجريب الشكل القصصى الجديد، ومن ثم لا تتملكنا الحيرة؛ إذ نفاجأ بأن بناء الرواية يقوم على تصميم المشاركة بين القارئ والمؤلف[1]، فالمؤلف يطرح قضية بناء الحضارة العربية الإسلامية، ويقدم لك عوامل ازدهارها، ويكتشف القارئ أسباب الانتكاسة، ويستشرف المؤلف الخلاص والميلاد الجديد، ومن هنا يمسى القارئ فى حالة ترقب وتهيؤ واستنفار لتلقى البعث والخلاص فى آن واحد، فالرواية إذن حلم يجمع بين العقل والقلب، بين الحقيقة والخيال، بين الماضى والمستقبل، بين التاريخ والتراث.

- ٣ -

إن الرواية كفكرة مستلهمة من التراث الإسلامى وهى الرحلة إلى العالم الآخر مما نجده فى قصة الإسراء والمعراج، وفى رسالة الغفران، وهى تعتمد أيضا على الراوى الذى يتخفى كثيرا وراء ضمير الغائب، ليقول وينتقد ويوجه، إن الراوى فى ظن المؤلف يعيد الخيط الذى انقطع بين المقامة والقصة الحديثة[2].

- ٤ -

إن الرواية تحاول أن تحقق خصوصية الأدب الإسلامى فهى تتوجه إلى الحاضر فتعكس معاناة الإنسان المسلم المعاصر وأزماته كما فى «سفر الكرب»؛ فهى تأخذ من الماضى والتاريخ والتراث ولكنها تعيدهم فى صورة تيار يعبر عن عوامل ازدهار الحضارة العربية الإسلامية كما فى سفر «النصر»، إن الخصوصية تتمثل فى خلو النص الروائى من المباشرة، والتوجه برموزه وايحاءاته إلى الحاضر، وتوظيف اللغة الهادئة[3].

فالرواية لم تقف عند الصراع بين الحضارتين الشرقية والغربية، كما فعلت «أديب، لطه حسين، ١٩٣٤م، وعصفور من الشرق، لتوفيق الحكيم، ١٩٣٨م، وقنديل أم هاشم، ليحيى حقى، ١٩٤٥م، والساخن والبارد، لفتحى غانم، ١٩٥٨م، وموسم الهجرة إلى الشمال، للطيب الصالح، ١٩٦٩م، وأصوات، لسليمان فياض، ١٩٧٠م، ولم تنتصر لنموذج الحضارة الغربية كما انتصرت فى أديب وعصفور وموسم الهجرة، ولم تسقط البطل كما تواتر سقوطه عند طه حسين وتوفيق الحكيم والطيب صالح، ولم تفرغ المشكلة من المعاناة الحقيقية؛ وتحولها إلى مجرد قالب، قد يكون وسيلة لتصوير جو الإثارة والمتعة كما فى: الساخن والبارد، أو لتصوير جو القسوة والعنف كما فى: أصوات، إنما انطلقت من محاولة بناء الحضارة الإسلامية كما فى «سفر النصر»، وتوقفت عند مرحلة ازدهار الحضارة العربية الإسلامية، وقدمت الحلول والخلاص والبدائل لتدهور الحضارة العربية كما فى «سفر الكرب»؛ وطرحت الأسس لمستقبل الحضارة العربية الإسلامية كما فى «سفر الفلق»، فلذلك ينتصر البطل العربى، ولا يسقط، قد يهتز لكنه يثبت.

وعندما ننطلق من المضمون الروائى نجد أن الرواية تقوم على محوريين أساسيين:

المحور الأول : البعث، المحور الثاني: الخلاص.

البعث

٦/٠

لقد طرح لنا المؤلف إشكالية البعث من خلال محاور متعددة دار حولها (سفر النصر) :

المحور الأول : أول ما يواجه بطل الرواية فى سفر النصر هو أن الحضارة الإسلامية تقوم على أساس الروح، على حين تهتم الحضارة الغربية بالمظهر الخارجى المادى، والحضارة لا تقاس بالمبانى ولا العمارات العالية.

المحور الثانى : أن غاية الخلق الحقيقية تكمن فى كون الإنسان خليفة لله فى الأرض، والهدف من عبادته يتحقق بالعمل وتعمير الأرض، وعدم الإفساد فيها، على حين تؤدى الحضارات الغربية إلى العبثية، وضياع الإنسان، ومساواته بجذع الشجرة، وبقطعة الوحل.

المحور الثالث : أن المقوم الأول لبناء إنسان الحضارة الإسلامية يقوم على تراثه الحقيقى المتمثل فى الوحدانية الممتدة الجذور من الحنيفية بداية من إبراهيم – عليه السلام –، وإسماعيل، مروراً بالرسول – صلى الله عليه وسلم – وعصر الوحى والمعجزات، وانتهاء

بعصر العقل والعلم والاجتهاد، وربط الأسباب بالمسببات.

المحور الرابع : أن الحضارة الإسلامية تخلق عالمًا من الفن الملتزم المتوازن الذى يتعانق فيه القول والفعل، ويناضل فيه الإنسان من أجل قضية، وأن الفن بلا عمل هو نوع من الخداع؛ وأن مأساة الواقع العربى، «يعيش فى سحر الكلمة؛ فاحتلت فلسطين، وسلب المسجد الأقصى، وعاثت فى الأرض الصهيونية، إن توحد الكلمة والفعل؛ والتحام الفن باليقين يتحول إلى رسالة، وهناتتحقق المدينة الفاضلة، فيتخلق البعث الجديد للإنسان الشرقى، الذى يعتمد على التعادلية، والحقيقية، والتوازن، المعادلة تتحقق، والمدينة الفاضلة تصير واقعًا من خلال منظور الوسطية العربية، «تحوز الدنيا والدين، تجرى وراء الحقيقة، لا يطغى مقام على مقام»، «العدل – التمايز – التعايش».

المحور الخامس : إن ميزة الحضارة الإسلامية تكمن فى امتصاصها للتيارات الأخرى، المتوافقة مع خصائصها، ولفظها للمغايرة لها، وإن كانت أحيانا تستطيع أن تخضعها وفقًا لفلسفتها وتصوراتها.

الخلاص

١/٦

يتحقق الخلاص عند الكاتب فى محاولتين:

المحاولة الأولى: مواجهة أزمات الإنسان المعاصر فى «سفر الكرب».

المحاولة الثانية: اقتراح الحلول والبدائل فى «سفر الفلق».

٢/٦

إن الأزمة الأولى آتية من الميل إلى الحضارة الغربية بكل إفرازاتها ومعطياتها من سيطرة المال، والمادية، وتضخم الجنس، وفقدان القيم الأخلاقية، وتفشى الإدمان وغياب الحرية والأمن، وانقلاب الأوضاع الصحيحة إلى أخرى معكوسة مثل الرشوة، السيطرة والقهر.

٣/٦

إن البديل المقترح من الكاتب فى «سفر الفرج» يحتم إبدال الهوية الغربية بأخرى إسلامية، توفق بين المادة والروح، ويكون منبعها الإيمان بالله، العلم، العمل، العروبة، الإسلام.

– ٧ –

إننى أريد أنطلق من الشكل القصصى، وخصوصًا أن هذه الرواية تبنى على أساليب الرواية الجديدة، وبالتالى مفاجأة لنا أن تكون البداية بهذا الكمال والنضج الفنى من ناحية، ومحاولة أيضا لفهم دواخل «حلم ليلة القدر» من ناحية أخرى.

إن الرواية تثير العديد من التساؤلات والمشاكل التى تتعلق بالشكل الروائى؛ فهى تعتمد على الشخصية المحورية والراوى، ولا تقوم على العقدة المتطورة، ولا تتبنى وجود المكان والزمان، فهى لا تنتمى إلى الواقع الصارم، وإنما تقوم على التحطيم مع الخلق، تحطم الرؤية الأحادية للإنسان، وتحطم الواقع الأرضى، وتطيح بمحدودية الزمان والمكان، - فالرواية تعتمد على حلم يعرج صاحبه إلى السماء - ، وتخلق بطلا إنسانًا يحس ويتخيل، ويبحث، ويغامر، ويحاور الراوى، ويطارد وينشغل، فيضيع اسمه وسط هذه المغامرات، ومن ثم يصير بلا اسم - ولكن لا تضيع هويته وانتماؤه - فلا يذكر المؤلف له اسما فى الرواية، فالمهم ليس الاسم وإنما الأهم أنه إنسان فى الدرجة الأولى، ويجعل ضمير الغائب هو المتحدث لأنه لا يهمه الحضور؛ ولأن ضمير المتكلم يعبر عن الأنانية والفردية والاعتداد بالذات، فالذى يشغله هو الآخر، إنه يريد فى بحثه وإعراجه إلى تحقيق ذلك الحلم الذى مؤداه، بعث جديد لواقع الحضارة الإسلامية التى تقوم على مفردات نراها فى سفر النصر: «الروح، العمل، العقل، العدل، الدين، الدنيا، التوازن، الوحدانية، التعادل، التجاور، التراث، التاريخ، الاجتهاد، القدر، الطبيعة، الحكمة، الوسط، التوقع، التمايز»، ومن هنا لا ينطق بلغة الأحلام والكوابيس، وإنما يتكلم بألفاظ القرآن، وبالأحاديث، وبالحكم، والموال، والإحصائيات، والأرقام، والمصطلحات الحديثة على الواقع الجديد.

١/٨

إن الحلم الذى يعانيه بطل رواية «حلم ليلة القدر» ليس من جراء الهروب الفردى إثر الذاتية المريضة؛ وليس مبعثه مجموعة الانعكاسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى المجتمع العربى، وإنما مصدره البعث والخلاص، البعث لمقومات الحضارة الإسلامية الأولى فى رواجها ونضجها وسيطرتها وفلسفتها، وهذا البعث لن يقوم إلا مع بناء إنسان هذه الحضارة، الذى يؤمن بتحقيق هذه المقومات، والخلاص من «سفر الكرب»، بكل أزماته المعاصرة، التى تفرضها عوامل التخلى عن مقومات «سفر النصر»، والتحلى بالقوى الخارجية والدعوى الاستعمارية من الحضارة الغربية، ومفرداتها: الجنس، المادية، الشذوذ، الاستبداد السياسى، القهر، الإدمان، الفرقة، الخداع.

٢/٨

إن بطل الرواية يقدم لنا الخلاص، ويطرح الحلول، ويقترح المبررات، لا يهرب، ولا يتمرد، ولا يثور كالبركان من بعيد، وإنما يواجه متحديًا، فيكسر حاجز الزمان، ويخترق

الحجب، ويتحرر من سيطرة الجسد، ويتلبس بقوى الروح واليقين والإيمان والتوحيد، إنه لا يترتد فيجتر الذكريات والتداعيات، فيبكى على اللبن المسكوب، ويرثى الممالك الزائلة، ولا يشرنق فى حالة من التكيس، وإنما يصنع المستقبل، ويتنبأ بالفلق، يمهد للولادة الجديدة، بالتوفيق؛ وليس بالتلفيق، بالحركة، بالثبات على الوصايا العشر(٤)، والسكينة.

٣/٨

إن بطل الرواية واعٍ يقظ، يدرك حركة التاريخ، يقيم ثنائية بين المذهب والتطبيق، وإن كان يميل فى فترة ما إلى المذهب، ويحول المعرفة إلى موقف، والجدل إلى حياة، والانتكاسة إلى انتصار، والكرب إلى فرج، والعسر إلى يسر، ومع ذلك لا يصنع المعجزات، فهو ليس بساحر، ولا يمسك بعصا موسى، وإنما يعالج ويداوى، يأخذ بالأسباب ويتوكل، يبدأ بالقلب، يزيح عنه الران، ويمده بالهمة للعمل، يجتهد فى اكتشاف الوصية العاشرة والتى افتقدها، وهى تملكه للشرق والغرب بالمعرفة والعلم.

٤/٨

إن البطل فى هذه الرواية صورة للبطل الإسلامى الذى يرمز إلى الحضارة العربية الإسلامية كحضارة تخاطب التيار الإنسانى العام، ونحن فى حاجة إلى مثل هذا البطل لأنه إفراز التراث والتاريخ معًا، لا لكى يقف عندهما فيتلوهما، بل لكى يتمثلهما ويضيف إليهما(٥).

– ٩ –

إن المؤلف يقيد أيضا من تيار الشعور، ولغة الداخل، ولقطات السينمافى بناء الرواية، ولكنه لا يتحول إلى نسخة مماثلة ومشوهة للعبثيين فى بنائهم لشخوصهم الروائية، ومن ثم تكاد الرواية كلها تكتب بالسرد الداخلى والخارجى المتوازن والمتماسك، ولا تكتب بالحوار.

– ١٠ –

٠/١٠

إن اللغة السردية فى النسيج الروائى «سفر النصر، سفر الكرب، سفر الفلق» تتحدد فى المستويات الثلاثة التالية، الأول: اللغة التراثية، الثانى: اللغة الشعرية، الثالث: اللغة الشعبية.

١/١٠

أما عن اللغة التراثية فهى تلك التى يستوحيها الكاتب من التراث بأنماطه المتعددة، كالنمط الصوفى، والقرآنى، والنبوى، وهى تؤدى دلالات إيحائية ورمزية تعكس قضايا،

وهموم العصر الإسلامي الحاضر[٦]، فهي تأتي مكثفة ومركزة، ومنسجمة وطبيعية، ومتناسبة مع بنية هيكل الحكاية وبناء الشخصية، لأن الكاتب يستلهم بنية الحكاية من التراث الديني وهي حادثة الإسراء والمعراج، بالإضافة إلى أن اللغة متناسبة أيضا مع طبيعة البطل النفسية والفكرية، وملامحه وميوله، وصراعه مع طقوس الحضارة الغربية الثابتة في وجدان الشرقيين المنحازين للغرب.

٢/١٠

أما عن النمط الصوفي والقرآني والنبوي، فإنك تستطيع أن تلمح المستوى التراثي في لغة الرواية من خلال إحصاء واضح، يعكس توظيف المخزون اللغوي للآيات القرآنية والأحاديث النبوية، والمعجم الصوفي، ودلالات الألفاظ الصوفية، والمعجم المعرفي للوصول إلى الحقيقة بالمعرفة اليقينية «القلب»، «تكشف، عن عزم، أحس، توارد، استحضر، ردد، وانته، راقته، توصل، تحول، وجد، التجليات، الواردات»، في بناء الشخصية والخط الدرامي للأحداث.

٣/١٠

إن توظيف الكاتب للمستوى القرآني في لغة الرواية يتم بطريقة فنية متقنة، ويبتعد عن الإقحام والافتعال، بحيث نشعر بالتناغم والتناسب، بين السياق الروائي ومناسبة نزول الآيات، هذا علاوة على أن الكاتب يحمل ما ترمي إليه الآيات دلالة أخرى رمزية جديدة تعادل الواقع المعيش، أو توحي باستحضار الماضي في زمن الحضور، فعلى سبيل المثال، «... كانت النار من بعيد تبدو متوهجة، تتصاعد ألسنتها في أجواء السماء، فتبدد وحشة الصحراء.... فجعل يقرأ (وهل أتاك حديث موسى إذ رأى نارًا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارًا لعلى آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى فلما أتاها نودي يا موسى إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى)... وتساءل، مست النار المقدسة موسى عليه السلام، فوقف أمام فرعون ثابتا، لا يخشى صولته ولا جولته، ومست تلك النار عمر رضي الله عنه، فجابه المشركين: من أراد أن تثكله أمه، فليتبعني وراء هذا الوادي.. ثم تحرك من مكانه وهو يقول: من لي بمثل تلك النار!!! ص ٤٠.».

٤/١٠

بداية يحمل النص كلية دلالات تراثية ومعاصرة، فموسى - عليه السلام - ، وعمر - رضي الله عنه - ، يرمزان إلى القوة، فموسى قتل بقوته «الجسدية» وتاه في الصحراء، وأمست قوته تحتاج إلى الترشيد والهداية، فتهذبه النار، ويناديه ربه ويكلفه بمواجهة

الفرعون، وأن يسلط هذه القوة ضد الطغيان، وعمر يجتاح بقوته الهائجة أخته، ويسيل الدم من وجهها، ويمس القرآن شغاف قلبه، فتهذبه، سورة «طه»، ويؤمن وعند الهجرة يسلط القوة إلى الحق فيعلن الهجرة جهرًا، إذا النسيج الروائى يقص لنا بأن من عوامل بناء الإنسان الشرقى، القوة فى الحق، ويرمز لنا الكاتب بالنار إلى القوة، والشجاعة، والجرأة، فى مواجهة الطغيان بكل أشكاله وألوانه.

٥/١٠

والسياق الروائى يحكى عن كون النار فى الماضى - التى تعادل عند الكاتب القوة فى الحق - بوصفها عنصرا مهمًا وضروريا فى تكوين بناء الإنسان الذى ينتمى وينشأ فى كنف الحضارة الشرقية، وهنا يستلهم الكاتب الآيات القرآنية المناسبة للحركة السردية، فتتسع الدلالة لتشمل المعانى المباشرة وهى تهذيب القوة، والمعانى المتجددة وهى قوة الحق المفتقدة لقيام مقومات الحضارة فتمسى الآيات رمزًا للقوة المغيرة للطغيان «موسى وعمر»، وتمسى النار فى الحاضر تعبيرًا عن الواقع المعاصر الأليم والمفتقد والمرجو للحضارة الشرقية، ويصير موسى وعمر رمزان للخلاص والتغير المباشر فى قوة ووضوح، بعزة وكرامة، فيبحث الكاتب عن النار «القوة» ذى العزة، المواجهة للطغاة والفراعنة فى كل زمن ووقت.

٦/١٠

أما عن النمط الصوفى فى لغة الرواية، فالموضوع أقرب إلى تجربة معاناة حقيقية صوفية عايشها الكاتب فى واقعه، فتأتى الألفاظ هامسة، تتناسب مع روحية التجربة، وقد تكون ضرورة فنية نابعة من معايشة المؤلف لكتب التراث، ومهما يكن السبب من توظيف اللغة والألفاظ الصوفية فإن الكاتب وفق فنيًا للتعبير بها عن مرارة الحاضر العربى، وتحميلها بالطاقات الدلالية المعاصرة، بغية بناء الحضارة العربية وصدع ما أنهار منها ومحاولة منه للعودة بها إلى عصرها الذهبى، وهو عصر الإسلام الأول، عصر العزة والكرامة للإنسان المسلم.

«... ولكنه مع التكرار تعلم أن يضبط نفسه، وأن يصبر على الواردات والتجليات، وتذكر حينئذ مقام الجنيد، رضى الله عنه، فقد كان فى أول أمره يرقص ويصيح، ثم أصبح ساكنًا، ولما سئل عن ذلك، تلا قوله تعالى: (وترى الجبال تحسبها جامدة وهى تمر مر السحاب»... وأحس بشعور لا يستطيع وصفه بالضبط،... والآن لم تعد الجبال أمام عينيه كالحة متجهمة، لقد تبدلت،.. لقد أدرك الوجه الآخر للصحراء: نسيم الصبا، خشوع

الجبال، تسبيح الوحوش، رائحة النبات،... الجبال الجامدة يجعلها تمر مر السحاب، وتذكر وقت أن تجلى الله على الجبل، وخر موسى صعقًا،... والآن وعقب قراءته لهذه الآيات فإن قلبه مفعم بالرضا، لعله شفاء الصدور الذى يتحدث عنه القرآن الكريم، وتذكر كلامًا كان قد قرأه لابن الجوزية عن السكينة، وأنها تنزل وقت الشدة والمحنة، فقال لعلها السكينة أيضا،.... وأدرك أنه شىء لا يستطاع تحديده، يند عن الاسم والتعريف، ولكن يحس به كل قارئ للقرآن الكريم، حتى وإن لم يفهم معناه، إنه يحس بهذا الشىء يتسلل إلى قلبه، فيدرك أنه إزاء كلام لا يتكون من لغة وحروف مرصوصة، بل من شىء كالماء أو الروح يسرى من خلال تلك اللغة والحروف،.... وأخذ يهز الرأس كلما يكرر [فبأى آلاء ربكما تكذبان] وواصل القراءة، أصبحت الآيات فى نهاية السورة تتحدث عن الجنات، آيات قصيرة، وفواصل سريعة، وأخذت التكرارات تتوالى، والإيقاع يرتفع، والأنفاس تلهث، والرءوس تهتز، ويروح ويجىء، وهو يردد ويكرر.. حتى غامت الرؤية وغاب فى نشوة صوفية... وتنبه من غفوته ووجد لسانه لا يزال يتحرك بالآية الأخيرة «.. اسم ربك ذى الجلال والإكرام»... وهبط عليه شىء كالبرد، ووجد نفسه ترتفع فوق كل الخلافات، وأدرك حقيقة وهى أن الحواس يمكن أن تقود إلى الأعلى، وأن تفتح طاقات إلى السماء،.. إن سورة الرحمن تقدم أوصافًا حسية للجنتين، ولكن هذه الأوصاف ترق وتشف، ويحيطها جو من نسائم الرحمن، حتى تجعل المرء يغيب فى نشوة صوفية.. وتمتم: حقًا إن سورة الرحمن هى عروس القرآن، كما يقول المفسرون، ولكنهافى الوقت نفسه سياحة صوفية، جربها بنفسه وهو يكرر ويعيد.... عندئذ أحس بالخفة، ثم ارتفع إلى السماء، يركض مع السحاب، يستعجل الصباح،... وكلما يقرأ يحس أنه يرتفع... يحس بالنشوة والانتصار... يحس بالنعاس.... يحس بنسمات تهب فى يوم قائظ وتولد فى نفسه حالة جديدة، وبصباح يشرق إثر كوابيس الليل فيولد حالة جديدة، وبانتصار عقب هزيمة فيولد حالة جديدة، وحاول أن يجد اسما دقيقًا لهذه الحالة الجديدة ففشل.... ص ١١، ٣٣، ٣٤، ٣٦، ٣٧، ٤٢، ٤٣.

٧/١٠

إن اللغة الصوفية تأتى تعبيرًا وملاذًا لضيق المؤلف بالواقع العربى الذى أمسى صورة للواقع الغربى المزيف، إنه يطرح معطيات الحضارة الغربية التى تنتهى بالإنسان الغربى إلى الانتحار والعبث والضيق والضجر والقلق على حين يطرح قضية الإنسان الشرقى الذى يركن ويلجأ إلى قوة أعلى تنجيه وتأخذ بيده، إن الحضارة الغربية تحيل إنسانها إلى

جماد، إنها تتعامل معه كشىء، ومن ثم يعيش إنسانها فى فزع وعبث وانتحار، إن إنسان الشرق يجاهد ما وراء الواقع، وما خلف الأشياء، إنه يعلم أن الروح هى الأساس، وهى مرد الأشياء، فليس بالظاهر يحيا الإنسان الشرقى، إن الجبال الساكنة متحركة، إن الخلق ليس عبثًا، إن الجبل الجامد يتشقق من خشية الله، إن القلوب توجل.، إن مع العسر يسرا، النصر يأتى بعد الهزيمة، لا يأس مع الإيمان، القلوب تصدأ لكنها لا تموت.

٨/١٠

إن الكاتب يحمل اللغة الصوفية الدلالات لمعطيات الحضارة العربية «الروح، السكينة، الإيمان، الصبر، اليقين، القدر»، ويوازن بينها وبين معطيات الحضارة الغربية لإنسان الغرب، ويبين أسس بناء الإنسان الشرقى فى تركيبته وأفكاره، وطريقة مواجهته للأزمات على المستوى الذاتى والكلى، الخاص والعام.

– ١١ –

٠/١١

إن المؤلف يستخدم طريقة «وجهة النظر point of view»(٧) فى تقديم مادته الروائية، وفى بناء الشخصية الروائية، إن وجهة النظر يعنى بها فلسفة الروائى، أو موقفه الاجتماعى أو السياسى أو غير ذلك من نواحى الحياة الإنسانية(٨)؛ ونعنى بها هنا «العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية»(٩)، أما من حيث التكنيك المستخدم فى الرواية فهو يتنوع ما بين، الراوى العارف بكل شىء والمقتحم للقصة، والراوى العارف بكل شىء والمحايد، وشاهد العيان، و«هو» الشخصية الرئيسية، والعارف بكل شىء المتعدد المنتقى، والعارف بكل شىء المنتقى، والشكل المسرحى، والكاميرا، فالكاتب يميل إلى أسلوب ضمير الغائب، فى عرض «وجهة نظر» الشخصية المحورية، البطل الشرقى، رمز الحضارة الإسلامية، ومن ثم يختفى المؤلف والراوى، ويتبقى وعى البطل فى عرض الرؤية والأحداث، والمفارقات»، «.. أدرك تماما مأساة الواقع العربى، إنه يعيش فى سحر الكلمة، أزفت الآزفة، واحتلت فلسطين، وهدم المسجد الأقصى، وعاثت فى الأرض القردة والخنازير، ولا شىء سوى الشعر،... تمنى لو خلت مدينته من هؤلاء الشعراء، أو جعلهم يعيشون فى زاوية قصية... عند هذا الحد رأى شهابًا رصدًا، ينقض على قرية الجان فيحرقها، ورأى الشعراء يتطايرون من كل جانب، تمنى فى سريرته شهابًا كهذا، أو قل عاصفة، تنقض على قرى الجان، التى تنتشر الآن فى أرجاء العالم العربى»... ص ٣١...

١/١١

هنا يستخدم الكاتب «الوعى المنتقى» للشخصية المحورية، بحيث يحدد رؤيتها الفكرية وموقفها الأيديولوجى، والاجتماعى، والسياسى، من خلال مسرحة الذهن المتدفق للوعى الداخلى.

٢/١١

لكن الكاتب أحيانًا يميل إلى التسجيلية فى عرض وجهة النظر، ومن ثم يمسى «العارف بكل شىء»، فيتعاطف مع البطل، ولا يتبع الحيدة، فينحاز إليه، وبالتالى يعلو صوت المؤلف، وتصير الخطابية هى النغمة النشاز، «... وتوصل إلى يقين من وظيفة الحواس فى العملية الفنية، إنها وظيفة متكاملة، تبدأ من الحواس وترتفع بها إلى جو من الجمال، دون أن يغيب الأمران، ورثى لهؤلاء الأدباء الذين يقفون عند الوظيفة الحسية لا يغادرونها، ورثى أكثر لهؤلاء الذين يتحدثون عن صوفية «لورنس»، فقد أدرك بعد أن عاد من سياحته أنها صوفية لا تختلف عن الهزة الجنسية، وأنها لا تختلف أيضا عن غيبوبة العقاقير والشراب، إن وظيفة الأدب المكشوف حتى فى أحسن صوره عند لورانس، هو تفخيم الوظيفة الدنيا للحواس، فتبدو اللذة وكأنها لذتان، أما الوظيفة العليا فلها شأن أى شأن» ص ٣٧.

٣/١١

إن الكاتب يتبع الطرق الحديثة فى بنائه للرواية، الأولى: طريقة تفتيت الأحداث، والثانية: طريقة الزمان المتداخل المتراكم، والثالثة: طريقة اللامكان «الفضاء اللانهائى».

الهوامش

(١) راجع : لقطات، آلان روب جرييه، ترجمة د: عبد الحميد إبراهيم، ص ٣٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

(٢) راجع: نحو رواية عربية، د. عبد الحميد إبراهيم، ج ٤، ص ١٧، المقدمة.

(٣) راجع: «نحو رواية عربية»، ج ٤، ص ٦٠، حيث يقدم المؤلف سمات الأدب الإسلامي.

(٤) الوصايا العشر في الرواية هي: «الإسلام مفجر الثورات ضد الظالمين، الإسلام تجديد لما هو آت، الدين يحيي الشعوب والرفات، مصر والعروبة أخوان، العروبة روح في الأبدان، العروبة درع لمن في مصر أويمان، الفلاح كنز مدفون، جماهير شعبنا لا يخطئون، مصر حضارة القرون».

- الرواية، حلم ليلة القدر، ص ١٠٣، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥م.

(٥) نحو رواية عربية، د. عبد الحميد إبراهيم، ج ٤، ص ٥٩.

(٦) العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، د. مراد عبد الرحمن، ص ٢١٧، وما بعدها.. الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٩١م.

(٧) وجهة النظر في الرواية المصرية، د. أنجيل بطرس سمعان، ص ١٠٧، فصول، عدد ٣، مجلد ٣ من يناير ١٩٨٣م.

(٨) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، ص ١٠٤، دار الفكر للدراسات والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٨٧.

- للمزيد راجع: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص ٤٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٩.

- وراجع : مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، د. بوطيب عبد العالي، ص ٣٥، ٣٦، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، عدد ٤، المجلد الحادي والعشرون، أبريل ١٩٩٣.

- وراجع: بناء الرواية، د. سيزا أحمد قاسم، ص ١٣٢، الهيئة المصرية، ١٩٨٤.

- وراجع أيضا: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص ٣٩٥، عالم المعرفة المجلس الوطني الكويت، عدد ١٦٤، ١٤١٣ هـ صفر - أغسطس ١٩٩٣.

(٩) العناصر الفنية في الرواية المصرية، د. سعيد الطواب، ص ٣١١، رسالة دكتوراة، كلية الدراسات العربية - جامعة المنيا، سنة ١٩٩٣.



نحو رواية عربية

-١-

يعد كتاب «**نحو رواية عربية**» محاولة جادة ومتفردة لتأصيل الرواية التى ترتد بجذورها إلى التراث، والتراث عند الكاتب لا يعنى به المعنى النمطى لكل ما هو ماض ومكتوب باللغة العربية، والذى ينتمى إلى مصادر قد تكون فرعونية أو قبطية أو فينيقية أو حميرية؛ وإنما يعنى به «خصوصية» الحضارة العربية الإسلامية، وانطلق من الوسطية[١] «كتعبير عن هذه الخصوصية، فلم يتابع باجتهاد واستقصاء كل العناصر التراثية التى تنتمى إلى حضارات المنطقة، ولم يقف عند مفهوم التراث كشىء عام، يضم الأصيل والوافد، والجوهر والعارض، والحقيقى والزائف، ولكنه انتقى منه ما يميز الحضارة العربية الإسلامية، وما يمنحها من الخصوصية ما تستطيع به أن تتحاور مع الحضارات الأخرى».

-٢-

«إن الكتاب يهدف إلى التأصيل، ولكنه فى الوقت نفسه لا يتجاهل الناحية الفنية، فلا سبيل إلى التأصيل إلا عن طريق الحس الفنى، التأصيل يعنى البحث عن الخصوصية، خصوصية الناقد أو خصوصية حضارته. ولا يمكن اكتشاف هذه الخصوصية إلا عن طريق الحس الفنى، فأمران يشكلان منهج هذا الكتاب، وهما الفنية والخصوصية، الفنية التى تحملها الرواية باعتبارها جنسًا أدبيا له مواصفاته المطلوبة، والخصوصية التى يتخذها هذا الكتاب طريقا لاكتشاف الأصالة»[٢].

-٣-

إن الشكل الأصيل تحدد عند الكاتب فى الفصول الثلاثة الأخيرة، وهى: «الشكل الأصيل، الشكل التاريخى، الشكل الشعبى»، وإن المضمون تمثل فى الفصول الخمسة

الأول، وهى: «عـودة التـراث، طرف أول»، «تغـريب التـراث، طرف ثان»، «بين التـراث والتغريب، تنازع الطرفين»، «النزعة التوفيقية/١، النزعة التوفيقية/٢».

– ٤ –

إن الدكتور عبد الحميد إبراهيم يعنى فى فصل «عودة التراث»، بالروائيين الذين يسقطون التراث والتاريخ فى قوالب جامدة، إنهم يحرصون على عودة التاريخ، بكل تفصيلاته، وبكل تسلسله، وهم لا يتعدون النصوص التراثية، فيعرضونها فى ثوب قصصى، وبلغة سلسة ومشوقة، وتعد الأعمال التالية: «**على الزيبق**»، لفاروق خورشيد، و«**تغريبة بنى حتحوت**» لمجيد طوبيا، و«**على هامش السيرة**» لطه حسين»، و«**أبو ذر الغفارى**» و«**أهل بيت النبى**» للسحار، و«**الغفران، وطارق من السماء، وخشوع**» لثروت أباظة، من أهم الروايات التى تحاول أن تستلهم التراث والتاريخ فتحيهما، أو أن تبعث فيهما الحياة، ولكن يظل الجوهر كما هو دون تغير أو تأويل.

– ٥ –

وفى الفصل الثانى ، تغريب التراث، يكتشف الكاتب فى روايات «**جورجى زيدان**» ثلاثة تغريبات، الأول يتمثل فى أن التراث يتحول إلى خلفية، يقوم بدور «الديكور» لقصة غرام تسيطر على الرواية من أولها إلى آخرها، وتحيل أبطال التاريخ إلى مجرد دمى فى ملحمة العشاق، والثانى: يتعلق بالرؤية الفنية، وهو يعتمد على النزعة الشعبية فى إرضاء العامة والقارئ، والثالث: يتعلق بالانحياز التام إلى النموذج الأوربى، والانتقاص من النموذج الإسلامى، وتتداخل كل هذه العناصر وتتناغم، لتشكل فى النهاية شكلاً مبتذلاً، يغيب الأحداث التاريخية، والهدف القومى، ويحول أبطال التاريخ إلى مجرد مهرجين.

– ٦ –

وفى الفصل الثالث «بين التراث والتغريب»، يطرح الكاتب الصراع الحضارى بين

الشرق والغرب فى الرواية، فيدرس الروايات التالية: أديب **لطه حسين**، وعصفور من الشرق **لتوفيق الحكيم**، وقنديل أم هاشم ليحيى حقى، **والساخن والبارد** لفتحى غانم، وموسم الهجرة إلى الشمال **للطيب صالح**، وأصوات **لسليمان فياض**، ويخلص فى النهاية إلى أن المشكلة كانت عند جيل الرواد ساخنة، وتخفى وراءها صراعًا حقيقيًا، وواقعيًا، ومن هنا اتصف تعبيرهم بالصدق الفنى الذى يعكس خلفه رصيدًا حقيقيًا من المعايشة والمعاناة، وتحولت القضية إلى مجرد قالب قد يكون وسيلة لتصوير جو الإثارة والمتعة كما فى «الساخن والبارد»، أو لتصوير جو القسوة والعنف كما فى «أصوات»، ومن ثم استسلمت الأجيال التالية للصراع الحضارى، وزحفت الحضارة الغربية على الحضارة العربية الإسلامية، وألقت الأخيرة لها السلاح واستسلمت.

– ٧ –

وفى الفصلين التاليين «النزعة التوفيقية/١، والنزعة التوفيقية/٢، يتوقف الكاتب عند منعطف الشكل الأوربى، الذى أفرز الرواية التاريخية، والرواية المعاصرة، وتبين له أن الروايتين، سواء كانت الرواية التاريخية أو كانت الرواية المعاصرة، انتهتا إلى انتصار النموذج الأوربى، فى رؤاه الفلسفية وقوالبه الفنية، ووقف الكاتب عند روايات الجارم وباكثير فى النزعة الأولى، وعند روايات نجيب محفوظ فى النزعة الثانية، ولفت نظره إلى أن الرواوية التقليدية انتهت إلى مأزق التسلية، وانتهت الرواية اللاتقليدية إلى مأزق الشكلية.

– ٨ –

فى الفصول الثلاثة الأخيرة «الشكل الأصيل، الشكل التاريخى، الشكل الشعبى» يتحدث الكاتب عن الخصوصية فى الرواية العربية التى تعتمد على التراث والمعاصرة، بداية بالمقامات، ومرورًا بحكايات السندباد، وانتهاء بمحاولات الحكيم وإدريس حول الشكل الأصيل، أما فى فصل الشكل التاريخى، فيحلل الكاتب الروايات التالية: الكرباج،

والسائرون نيامًا، لا تسقنى وحدى، لسعد مكاوى، وأشعب للحكيم، وحديث الصباح والمساء، ورحلة ابن فطومة، لنجيب محفوظ، وحدث أبو هريرة للمسعدى، والوقائع الغريبة، لأميل حبيبى، ومقامات الفقد والتحول، لسعيد عبد الفتاح، والزينى بركات، والتجليات، والزويل، وشطح المدينة، وهاتف المغيب، للغيطانى، ومن أوراق أبى الطيب المتنبى، وقلعة الجبل، وإمام آخر الزمان، وقاضى البهار ينزل البحر، وأسوار، لمحمد جبريل، وينتهى إلى أن: منها ما يحقق الزمن التراكمى، ومنها يجسد روح الوسطية فى القوة العليا، والتجاور بين الأشياء، والحركة، ومنها ما يحقق النزعة العلمية، والنزعة التوثيقية، والنزعة العصرية.

وفى الفصل الأخير، يحلل الكاتب العديد من النماذج التى تنتمى إلى الشكل الشعبى، مثل: الليالى والحرافيش لنجيب محفوظ، وأيام وليالى السندباد لألفريد فرج، وحكايات للأمير ليحيى الطاهر، ومالك الحزين لإبراهيم أصلان، والطوق والأسورة، وتصاوير من الماء والتراب والشمس، والحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة، ليحيى الطاهر، والبوسطجى ليحيى حقى، وتوصل إلى ملامح الوسطية فى الشكل الشعبى مثل: الحس الدينى، تجاور الشيئين مع تمايزهما، الحركة، التوكل، السكينة، القدر، ملحمية المكان.

الهوامش

(١) شرح المؤلف فى الجزء الأول من كتاب الوسطية، الخصائص الجوهرية للوسطية وهى: تعود إلى العناية الإلهية، والحركة، والسكينة، .... وهى مجموعة من الخصائص تحمل جذور المذهب الوسطى، الذى أصبح كيانًا تاريخيًا، تميز بالخصوصية والعالمية فى وقت واحد. راجع ج ١، ط: دار المعارف، القاهرة: سنة.

(٢) الوسطية ج ٤، ص ١٥، ط أولى، سنة ١٩٩٥. دار المعارف. القاهرة.



المكان : محور وهوامش
دراسة فى رواية « شواهد ومشاهد »

أبو زيد بيومى



ما حاجة الإبداع إلى المكان؟

ما حاجة المكان إلى الإبداع؟

لنتخيل أن ليس ثمة مكان... إذا كان تخيلنا هذا صائبًا فلن يكون إذن إنسان وبالتالى فلا وجود لإبداع، ليست هذه وحدها حاجة الإبداع إلى مكان بمعنى لا تنحصر حاجته إليه فى الانتشار أو الرسو عبر أو فى مكان معين، فماذا لو أن رواية كتبت ودارت أحداثها فى لا مكان أو ليس فى مكان، أعتقد أن الحدث سيكون شبه مستحيل إن لم يكن هو المستحيل بعينه.

إن الرواية هى بنت المكان، قد يستطيع الشاعر أن يصنع علاقات ذهنية تجعله يفلت من سيطرة المكان؛ لكن القصة أو الرواية لها بطل أو أبطال يمشون... يتحركون... يتصارعون... يسافرون... يتقابلون... كلها إجراءات مكانية، فلن تصح مقابلة ذهنية فى رواية، ربما تصح فى قصيدة.

فالعمل النثرى عمل عقلى فى المقام الأول أما الكتابة الشعرية فهى كتابة وجدانية تقبل ما لا يقبله النثر من الأخيلة والصور، ولذلك يصبح المكان «جزء عضوى فى الرواية، خيوط فى نسيجها يضيف إلى دلالاتها وإيحاءاتها وصورتها الكلية»[1].

إذن حاجة الرواية إلى المكان تسير فى اتجاهين :

الأول : حاجة من داخلها تدخل فى البناء الفنى، بمعنى أن البناء يقتضى مكانًا تدور عليه أحداث الرواية؛ أما **الثانى**: فهو من خارجها فى أن تستمد أحداثها من البيئة المحيطة.

إن إبداع المكان لا يتمثل فى إبداع أفراده الفكرى أو الفنى أو غيرهما من أنواع الإبداع حيث إن المكان أيا كان يحمل سمات إبداعية ذاتية فى تفاصيله، فالحارة إبداعها فى بساطة أهلها، فى فتواتها، فى الصراع التحتى، فى أطفالها ذوى الملابس الممزقة.

والقرية إبداعها فى فلاحيها فى صحوهم المبكر ونومهم المبكر أيضا، فى مزارعها، فى حيواناتها، فى سواقيها.

والمدينة فى إعلاناتها، فى السيارات الفارهة، فى الموظفين الكادحين، فى زحامها، فى صراعها، فى ضوضائها.

المكان على المستوى الكونى يحمل قيمًا إبداعية إلاهية؛ فالله سبحانه وتعالى خلق آدم وأعد له الأرض، أرسى جبالها، رفع سماءها، أغطش ليلها، أخرج ضحاها، أنبت مرعاها، أجرى ماءها.

الجنة والنار؛ الجنة بالحور العين والولدان المخلدين، واللبن الذى لم يتغير طعمه، والسندس والاستبرق... أبدع الله صنع كل شىء فيها.

النار رغم قساوتها تحمل فى ذاتها إبداعًا، حيث أعدها الله لمن عصاه وطالما أعدت فقد جهزت، وطالما جهزت فقد أحكم كل شىء فيها، وإحكام الصنع إبداع... الخزنة... اللهب... الويل... الصديد... الحجارة... الصراع.... ومحاولات الخروج الفاشلة... جب الأعراف... حوار الجنة والنار.

إذن فالمكان منذ خلق يحمل قيمًا إبداعية ذاتية على جماله وقبحه، على رقته وقساونه، على نظافته وقذارته.

ومن هنا ظل المكان وسيظل قيمة إبداعية فى ذاتها... حارة نجيب محفوظ... عزبة المنيسى، القعيد... ديروط محمد مستجاب... دنقلة إدريس على... سرداب يوسف الصائغ... البيت الكبير، د. عبد الحميد إبراهيم... إلخ.

والحديث عن المكان لا يعنى «المكان بصورته الساكنة الثابتة، لا يعنى أى مكان والسلام وإنما يعنى المكان بصورته الدرامية، بتأثره بما حوله ومن حوله وتأثيره فيما حوله وإسهامه فى مسار الأحداث بحيث يصعب إغفاله»[٢].

لأن إغفال قيمة المكان إذا جاء من المبدع أفلت منه الحدث وترهل، فكما ذكر من قبل فالمكان جزء عضوى، وإذا كان الإغفال من الناقد فإنه يفقد عنصراً مهمًا من عناصر تأويل العمل الأدبى، فأسماء الأماكن ألفاظ لها دلالتها فى ذاتها اللفظية أحيانا، وأحيانا فيما يصرف اسم المكان ذهن القارئ إليه من سكان ومنازل وشوارع فى إطار محدد، تحدد نسبته شهرة المكان، ومدى المكانة التى يحتلها فى ذهن الكاتب أولاً ثم فى ذهن القارئ والناقد ثانيًا.

ولذلك «فالكلمات التى يجلبها المؤلف هى بالأحرى باقة مربكة من الشواهد المادية لا يمكن للقارئ تجاوزها»[٣].

ولذلك كان «زقاق المدق» ليس مجرد اسم لرواية لكنه شخصية رئيسية فى الرواية، إنه الوعاء المحدد الذى يحتوى سكانه»[٤].

كذلك لم يكن «البيت الكبير» مجرد اسم لمكان أيضا، وإنما هناك تشخيص خفى لهذا

البيت الذى ينفعل بتحولات الأشخاص، ويظهر الانفعال فى استجابة حوائط البيت بتشققاتها وتصدعاتها (حال لون الجدار واتسع الشرخ وأحاطت به الشقوق من كل جانب...) الرواية ص ١٦.

إن مظاهر المكان تعكس ما وصل إليه سكانه من تفرق وتمزق.

كان للمكان فى روايات د. عبد الحميد إبراهيم أثره ليس فقط على شخصيات الرواية وإنما أيضا على البناء الفنى، ففى رواية شواهد ومشاهد مثلاً – والتى هى موضع القراءة فى هذه الدراسة القصيرة – فى هذه الرواية لا نجد التصاعد المضطرد فى الحدث كما يحدث فى الرواية التقليدية «التى تخضع لنظام عقلانى صارم»... «من خلال شخصيات تتسلسل تاريخيا من بداية وذروة ونهاية»(٥).

فى رواية «شواهد ومشاهد» نجد تقسيمات مشهدية أقرب إلى المشاهد المسرحية فى بعض جوانبها، اقتضتها تغير وجهة الراوى من مكان إلى آخر، فهو يلتقط من كل مكان المشاهد المؤثرة كتلك الصور الفوتوغرافية التى لا تصور كل تحركات أصحابها، وإنما تصور أهم حالة كانوا عليها من وجهة نظرهم.

ومن هنا فالمشاهد والأماكن الواردة فى الرواية هى الأهم فى حياة صاحبها، فهو فى روايته لا يمارس دوراً إحصائياً لكل الأماكن والمشاهد التى مر بها ومرت به، وإنما يركز على أهمها وأكثرها تأثيراً على شخصيته فى الواقع وشخصية الراوى فى الرواية على اعتبار أنها واحد فى مرآة.

الراوى والمكان :

المكان فى رواية «شواهد ومشاهد» يتقاسم دور البطولة مع الراوى، بل كان للمكان خاصة الطفو فوق وجه الأحداث، بينما كان الراوى كشهرزاد تقص ولا تشارك أبطال حكاياتها البطولة والظهور، وكأنما كان الراوى من وراء ستار يسجل ويحقق ويستخرج لآلىء الحدث من بحر المكان، يتشابه الراوى هنا مع راوى «خالتى صفية والدير» حيث يشارك فى الحدث بصورة غير مباشرة تطغى عليه شخصية البطل الرئيسى فيتشابه هنا الراوى مع رواة الشعر الذين يصاحبون كبار الشعراء ويروون قصصهم وأشعارهم دون ظهور مباشر فى الحدث.

نجد نوعاً من الأنا الخفية ، تلك الأنا التى تصور الأحداث وتصاحبها وتسجلها وترويها ولا يكون ظهورها إلا فى تاء فاعل المتكلم ويائه، نجد ذلك فى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى حيث تطالعنا تلك الياء فى أول كلمات الرواية (كان جدى الشيخ رجب...)، ومالك

الحزين لإبراهيم أصلان، ومن أبرز الأعمال فى هذا الإطار - من وجهة نظرى - سرداب يوسف الصائغ، حيث يقسم روايته أقسامًا كل قسم باسم شخصية، وفى النهاية نجد شخصية.... (الأنا) والتى ظلت تصاحب الحدث من وراء ستار يرفع عنها ذلك الستار فى آخر الرواية لتصبح ملخص الحدث.

وفى ظل هذه البطولة المقتسمة بين الراوى والمكان تصبح بقية شخصيات الرواية إما فى دائرة ضوء الحدث كما فى سرداب يوسف الصائغ، أو تصبح مجرد شخصيات يستدعيها المكان، ويصبح المكان فى هذه الحالة هو البطل الرئيسى فى العمل.

إن الشخصية فى رواية عبد الحميد إبراهيم ليست محور الحدث؛ وإنما تؤدى دورها فى توصيل دلالة معينة عن طريق قرينة يلمسها القارئ من خلال الربط بين الحالة الخاصة للشخصية والحالة العامة لمجتمع ما أو بلد ما أو نظام ما، من خلال نقل الراوى الحدث مداولة بين الشخصية والنظام المقصود بهدف توصيل معنى ما، فـ (صفية) إحدى شخصيات شواهد ومشاهد لم تكن مقصودة بشخصها فلم يستغرق الكاتب فى وصف ملامحها الجسدية قدر استراقه فى الظروف المحيطة بهذه الشخصية التى تقع ضحية لواحد من أصحاب الاقطاع، فكانت هذه الشخصية رمزا لشعب مقهور بين فكى رحى كبار الملاك والاستعمار.

«إن الشخصية لم تختلف تمامًا من الرواية الجديدة؛ ولكن مفهوم الإنسان نفسه قد تغير... «إن الشخصية دائما فى حالة بحث ولكنه بحث يخلق بنفسه دلالات نفسه كلما تقدم....» ... «نحن نؤمن بالإنسان وهو الذى يستطيع أن يمنح العالم دلالته، ومن خلال الأشكال التى يخلقها»[٦].

الروائى حين يكون هو ذاته الراوى، يصبح هو المرجع الحقيقى للحدث حتى ولو استند ذلك الحدث مثلاً على مرجعية تاريخية لها أصول واقعية، فهذه المرجعيات التى يستند إليها الروائى سواء كانت تاريخية سياسية اجتماعية... الخ والتى ينطلق من خلالها إلى عالمه القصصى - إنما تكون أداة لينة لين العملية الأدبية يشكلها فى الاتجاه الذى يتفق وفكره، ومن هنا «فالسرد فى الرواية يتحمل مسئوليته راو»[٧] ربما يكون هو ذاته الروائى كما أشرت من قبل.

المقامة المكانية / شواهد ومشاهد

تتعدد المقامات عند بديع الزمان فنجد منها البلخية، والأهوازية، البغدادية، الفزارية، والقزوينية... إلخ، كما تتعدد المقامات عند الحريرى فنجد منها الصنعانية والحوانية

والدمياطية والكوفية والمراغية والإسكندرية والدمشقية والبغدادية... إلخ.

ليس هناك ما يجمع بين مقامات بديع الزمان وبعضها رغم وحدة الراوى وهو عيسى بن هشام ووحدة البطل وهو أبو الفتح السكندرى؛ فكل مقامة تحمل اسما فى الغالب هو اسم مكان، وكل مكان يحمل حدثا ينفصل بصورة تامة عن حدث المقامة السابقة، وكذلك الأمر عند الحريرى.

أما رواية الدكتور عبد الحميد «شواهد ومشاهد» رغم تعدد الأماكن التى تحمل المشاهد إلا أنها كانت متواصلة الأجزاء وذلك بحكم الفنيات التى لم تكن معروفة عند الحريرى والهمزانى – طبعا – بحكم المرحلة.

الهدف من إيراد هذه الإجراءات التشابهية التوصل إلى القول بأن شواهد ومشاهد ليست مجموعة مقامات قروية... قاهرية... منياوية وأوربية إنما هى مقامة مكانية، فالأماكن متعددة ولكن فى بناء فنى متسق مع هذه التعددية.

إن تأثير المقامة على الأدب العربى كان كبيرا شأنها فى ذلك شأن معظم النصوص التراثية وكان تأثير هذا الفن المقامى فى اتجاهين: اتجاه مباشر / يتمثل فى استخدام الفنيات المقامية بصورة واضحة كما هو واضح فى «أحاديث عيسى بن هشام» للمويلحى، واتجاه آخر / يتمثل فى التأثير غير المباشر الذى تستخدم فيه المقامة كسند ثقافى أو مخزون معرفى أو شكل معروف يصب من خلاله الأديب وجهة نظره وآرائه؛ أو بمعنى آخر التصرف فى الشكل والمضمون بنسبة معينة تخدم الهدف المرجو، كما حدث مع نصوص ألف ليلة وليلة، حيث استخدمها البعض كقوالب قصصية تصب فيها اسقاطات مختلفة.

وفى أدب الدكتور عبد الحميد إبراهيم صبت الروافد الثقافية العربية القديمة المتمثلة فى النصوص المشار إليها أعلاه، بالإضافة إلى روافد غربية متمثلة فى قراءاته لأشكال الرواية الحديثة التى تتحلل من الشكل التقليدى تحت مسميات عديدة كالعبثية، والرواية الجديدة، واللارواية... إلخ، جاء ذلك من خلال قراءاته لرواد هذا الفن الجديد من أمثال كافكا، آلان روب جرييه، البير كامى... وغيرهم.

لقد أخذت روايات الدكتور عبد الحميد إبراهيم من المقامات البساطة ولم تأخذ المباشرة، فالمقامة بساطة مصاحبة لمباشرة، فأصبحت مجردة من الأبعاد إلا من بعد واحد ذلك الذى يتوصل إليه قارئ المقامة من القراءة الأولى.

يتشابه أيضا الدكتور عبد الحميد إبراهيم مع الهمزانى والحريرى فى أن كلا منهم يستعرض ثقافته الخاصة من خلال الأطر القصصية، لكن الحريرى والهمزانى كلاهما

يستعرض ثقافة لغوية، فالمقامة كما يرى دكتور شوقى ضيف «أريد بها التعلم منذ أول الأمر»، وهى أيضا عنده «حديث أدبى بليغ»[٨].

أما الراوى أو الروائى فى شواهد ومشاهد والبيت الكبير، وحلم ليلة القدر يستعرض ثقافة علمية وخبرات حياتية، ربما يفهم البعض من لفظ «يستعرض» أن صاحبها يقحم تلك الخبرات على رواياته، لا ... بل يأتى ذلك فى شكل طبيعى ذلك لأن الراوى فى الرواية هو الروائى نفسه، ولأن الرواية تندرج تحت أدب السيرة الذاتية.

أما الجانب الآخر أو الرافد الثانى فهو التأثر بالأشكال الأوربية الحديثة، من حيث عدم التقيد بتقاليد الرواية القديمة فهى لا تخضع «لنظام عقلانى صارم»... «من خلال حكاية تتسلسل تاريخيًا من بداية وذروة ونهاية»[٩].

فالرواية التقليدية «تحترم التاريخ وتمجده بحيث تراها تخضع للتسلسل الزمنى الطبيعى أو المنطقى؛ كما تتميز برسم ملامح الشخصية بحكم الاعتقاد بحقيقة وجودها فعلاً فى عالم الواقع؛ ثم بحكم أن التاريخ زمان ومكان وإنسان»[١٠].

لكن فى الرواية الجديدة الأحداث تتوالى بطريقة تكثر من صرامة العقل وتتحدى مقولة السببية بالمعنى المنطقى.

ومن هنا وبعد أن تغيرت الأبعاد الزمنية، فقد تغيرت بالتبعية الأبعاد المكانية لأن الرواية القديمة يضطرد فيها الزمان فى مسيرته العادية اضطرادًا يؤدى إلى انتقال مكانى مضطرد.

ولم يعد المكان فى ظل الرواية الجديدة كما كان فى الرواية التقليدية القديمة كخلفية مسرحية كأنها معدة مسبقًا لاستقبال أبطالها، فالمكان هنا – فى شواهد ومشاهد – غير مقيد وإنما تستدعيه الضرورة الإبداعية، ونجد أنفسنا أمام نوعين من الأماكن – فى هذه الرواية – ، **النوع الأول** : وهو المحورى الذى يؤثر فى الشخصيات ويستدعيهم، **والنوع الثانى**: المكان الهامشى الذى قد تستدعيه أقل الشخصيات تأثيراً، وتصبح جميع الأماكن الهامشية والشخصيات سواء كانت هامشية أو رئيسية يستدعيها المكان المحورى، والخليط كله طوع بنان الروائى الذى يستدعى الشخصيات والأحداث من خلال رؤيته الخاصة.

فى الرواية الجديدة «قد يقطع المؤلف السرد، وقد يستطرد إلى موضع آخر، وقد ينتقل انتقالاً عشوائيًا، وقد يظهر غير ما يبطن، وقد يخلط الحقيقة بالخيال، والتقرير بالتصوير، وقد يقدم جملاً منقطة أو أماكن بيضاء أو نقطًا، أو علامات تعجب؛ ولكنه فى كل ذلك أو غيره يحاول أن يقاوم فكرة التوقع عند القارئ، والانتقال من السبب إلى المسبب أو من النظير إلى نظيره»[١١].

ففى الرواية – شواهد ومشاهد – نجد ما يتحقق فيه العبارات السابقة من كسر التوقع عند القارئ – مثلاً – فقد تطالعنا عبارة تأخذ رقمًا خاصًا بها مثلها فى ذلك مثل بقية الأحداث الأكثر اتساعًا؛ حيث تقول «الحدأة انقضت على الكتكوت، وأمى تولول» (الرواية ص ١٣٢)؛ فهو يقطع سردًا أوشك القارئ أن يعتاده فى فقرات الرواية، ليترك علامة تعجب أمام هذه الجملة، وغيرها من المقاطع التى تبدو – وحدها – وكأنها كتبت لا لشىء، لكنه العبث المقصود، الذى يحمل على سطحه مجانية معنوية؛ أما فى باطنه فتكثر التأويلات التى يكثر القارئ مراجعاته الذهنية فيها فى محاولة لإصابة هدف قريب من بقية النسيج الروائى للعمل.

القرية

«دنياى الأولى لم تكن باختيارى فأنا لم أحدد لا الزمان ولا المكان ولم اختر الشخصيات التى تلقتنى منذ صرختى الأولى»... «نشأت فى جنوب الصعيد ولسعتنى قيلولة النهار والناس من حولى يصيحون بى – وأنا الصغير – أن أتجلد ، وأن أكون رجلاً ليس شكاءً ولا بكاءً»[١٢].

وهكذا كان للمكان حيزه فى فكر الدكتور عبد الحميد إبراهيم على مستويين الأول على المستوى الحياتى العادى، الثانى على المستوى الإبداعى.

فهو لا يزال يذكر شمس القيلولة فى قريته فى جنوب الصعيد، ولا تزال تفاصيل المكان محفورة بذاكرته، الناس... الربابة... قصة أبى زيد الهلالى.

كل هذه التفاصيل وغيرها أدخلت الفتى إلى العالم القصصى، فإذن لم تكن دنياه الأولى باختياره، فلم يحدد مكانها ولا زمانها؛ إلا أنه أصبحت له دنيا ثانية صنعها بنفسه؛ إذ يقول: «أما دنيا القصة فهى عالمى الذى صنعته بنفسى وأخذت فيه ما شئت من الكائنات، أسبح بها فى السماء وأغوص معها فى الماء.

القرية / محور المحاور

«خرجت من قريتى إلى القاهرة ومن القاهرة خرجت إلى لندن وباريس وأمستردام وروما وغرناطة وبكين وبلدان كثيرة فى إفريقيا وآسيا، وشاهدت غرائب من المخلوقات ومناظر ملونة من الطبيعة»[١٣].

يمكن تقسيم المكان عند الدكتور عبد الحميد إبراهيم إلى محاور وهوامش، بمعنى أن هناك مكانًا رئيسيًا تلتف حوله أماكن هامشية.

لكن للدقة يمكن من بين المحاور انتخاب محورًا نطلق عليه محور المحاور.

ومن خلال الأحداث وجدت أن محور محاور المكان فى هذه الرواية هو القرية، ذلك لأنها كانت قاسمًا مشتركًا لكل الأماكن المحورية فى الرواية، فالقاهرة محور، لكن كانت القرية تطارد الراوى فيها.... «وانتشرت فى القاهرة ظاهرة التفرنج والنفخة الكاذبة وتذكر صاحبنا قريبة الغيط»... «ويذكر أهل القرية أن الغيط كان جبانًا ...».

ويمكن التفريق بين المكان المحورى والمكان الهامشى من خلال العمل (الرواية)، فالمكان المحورى يطغى على صورة الحدث ويستدعى شخصيات وأماكن هامشية.

والمكان المحورى أحيانًا يكون على نفس الدرجة من التأثير فى الحدث للراوى أو البطل كما يستغرق مساحة من الوصف عند الكاتب.

أما المكان الهامشى فقد تستدعيه الشخصيات، بالإضافة إلى أنه لا يحتل مساحة واضحة أو كبيرة من الوصف لدى الروائى، والأماكن الهامشية قد تستدعيها أماكن هامشية أيضا حسب قوتها فى الموقف الذى تذكر فيه.

هوامش حول القرية (المحور)

*** الغرفة :**

أول هذه الهوامش القروية: الغرفة؛ التى تصبح رمزًا لحالة اجتماعية يترتب عليها – مثلا – حرمان الولد من الحصول على واحدة من حبات الجوافة، فيعبر عن اعتراضه الذى هو رمز آخر لرد الفعل الذى يجب أن يكون فى مواجهة مثل هذه الظروف الاجتماعية، والتى يكون السبب فيها سياسة أعلى مثل سياسة القصر والاستعمار – يعبر عن اعتراضه بالغمرة...» كان يرفس برجليه ويحط عليه عرق شديد، وتجحظ عيناه ويتقلص فكه، ويتعالى شخيره....» (الرواية ص ٩).

إن هذه الظروف لم تخل أيضًاَ من لحظات سعادة، فكما كانت تحمل الغرفة ملامح التعاسة والشقاء، تحمل أيضا ملامح الابتسامة والمرح.... «فى المساء يتجمع الأهل حول نار الكانون يشوون الذرة ويمصصون القصب ويتندرون بالحكايات والنكات، ويضحكون» (الرواية ص ١٠).

*** الجسر :**

إن الزحام فى الغرفة هو زحام حسى، أما الجسر الذى يمثل المتنفس والنزهة كان يسبب لهم زحامًا معنويًا بسبب التواجد الاستعمارى فى المكان... «فى الصباح كانوا يتقرمضون حول الجسر الترابى ينظرون إلى سيارات الإنجليز وهى تثير الغبار...» (الرواية ص ١١).

* **صفية والقصر :**

كأن القصر يمثل فى هذه القرية السلطة العليا، وصفية إحدى فتيات القرية التى تلقى بها الأقدار فى هذا القصر حيث يحدث اللقاء بين طرفين من أطراف المجتمع، (صفية / الكوخ) و(السيد / القصر)، ويكون اللقاء غير طبيعى بين طبقتين ليس بينهما تدرج طبيعى، وفى هذه الحالة - حالة حدوث التداخل - تكون الآثار سلبية على أصحاب المجتمع المحروم، لأنهم بعد حرمان طويل يقعون تحت وطأة مغريات لا قبل لهم بمقاومتها... فيفرطون، بإرادتهم أو رغما عنهم، لأنهم فى حالة من حالات عدم الاتزان.

فصفية سلمت أمام هدايا سيدها ومداعباته. صفية هنا تمثل البلد / مصر فى تعرضها للانتهاك من قبل الطبقة العليا الحاكمة فى تلك الفترة والتى كان يمثلها قصر الملك، بالإضافة إلى تعرضها لنفس الشىء من قبل الاستعمار الذى يستبيحها وشعبها دون مراعاة لقيم ولا لمعايير.

وتتشابه صفية مع صابرين بطلة عزبة المنيسى التى تتعرض لحالة مشابهة، فكلتا البطلتين تسقط بإرادتها، وأرى أن السقوط فى تلك المرحلة كان سقوطًا داخليًا فى المقام الأول، شجع القوى الأخرى أن تفعل ما تفعل.... «وأقبل سيدها يحدثها، وأقبلت صفية تحدثه، وامتدت يده تداعبها، واستجابت له، واندس معها فى فراشها، وعوت السماء وأرعدت الرعود» (الرواية ص ١٩)، وترتد صفية لكوخها ولكنه ارتداد خاسر... «فهل سيغفر لها حمدان؟».

* **الاستعمار / الغمرة :**

«عبد الحميد جاته الغمرة»... جملة يتصايح بها الأهل عندما تصيب الغمرة عبد الحميد، اعتراضًا على موقف ما. لم تأت الغمرة لعبد الحميد اعتراضًا على الاستعمار مباشرة وإنما جاء اعتراضه فى مشهد أراه متوازيًا، فالاستعمار استولى على موارد الوطن، واستباح لنفسه كل شىء فيه فى مشهد ضبابى تثير فيه سيارات المستعمر التراب على كل شىء خلفها، وكأن هذا التراب هو الحزن الذى يتركه المشهد فى النفوس، أو هو الحزن فى صورته الملموسة فيُصبح الإحساس هنا مركبًا.

إن ما يفعله المستعمر بالنسبة لوطن مايتساوى مع ما يفعله الأخ الأكبر بالنسبة للولد عبد الحميد حين يحاول الاستيلاء على ساعته، فيصاب الولد بالغمرة، ومن هنا نجد أن الرواية عند الدكتور عبد الحميد إبراهيم تقيم نوعًا من الحركة الداخلية التى تستغنى فى بنائها عن العقدة والمفارقة إلى غير ذلك من الأساليب التقليدية.

*** الكُتَّاب :**

رغم أنه مكان هامشى إلا أنه استدعى مكانًا هامشيا آخر وهو النجع المجاور، واستدعى مجموعة من الأحداث المصاحبة.

فلقد ترك الكُتَّاب خبرات نفسية سيئة فكان مصدر إزعاج بالنسبة له، ذلك لأن زميله فى الكُتَّاب كان يضايقه، ومما زاد من قسوة الموقف موت الزميل دون أن يتمكن الولد عبد الحميد من الثأر.

ويتشابه «ولد» الكُتَّاب عند عبد الحميد إبراهيم مع «ولد» المدرسة عند نجيب محفوظ فى «أصداء السيرة الذاتية»، ففى الوقت الذى يفرح فيه ولد نجيب محفوظ لأن المدرسة أغلقت أبوابها، مع أن هناك سببًا أدعى وهو الثورة، نجد الولد عند عبد الحميد إبراهيم يحزن لا لوفاة زميله فى الكُتَّاب وإنما يحزن لأن زميله مات دون أن يثأر منه ويرد له مضايقاته، مع أن الوفاة سبب أدعى للحزن، لكنها فى النهاية ردود فعل طفولية تهتم بفيلم الكارتون أكثر من اهتمامها بفيلم ليوسف شاهين – مثلاً.

كما تتلاقى «الأصداء» و«الشواهد» فى الناحية الفنية، فى استخدام المشهد الواحد مضمومًا إلى مشاهد أخرى، فى خيوط تتفرق لتتلاقى حول شخصية الراوى.

انعكست هذه الواقعة «الكُتَّابيَّة» على الولد عبد الحميد فيما بعد حيث تركت آثارا سلبية فى نظر هذا الولد إلى الكتب الدينية، التى مات أصحابها، والتى وصف أفكارهم فيها بأنها بالية، وأطلق عليها اسم الكتب الصفراء، وهو لون له علاقته بالجدب والجفاف والصحراء، فأصبح الولد محصورًا بين موتين، الأول موت زميل الكتاب دون الثأر منه، والثانى موت أصحاب الكتب دون مواجهتهم فى آرائهم، فكان موقفه موقف المنتقم حيث قام بإحراق الكتب، وفى قرارة نفسه يحرق أصحابها... يحرق زميله القديم... يحرق الاستعمار... يحرق القصر... يحرق كل الخبرات المؤلمة فى حياته.

*** الشجرة.. البيت / الرجل .. الشرف :**

حتى الشرف للمكان دلالة عليه، ففى المشهد ٢٢ كانت (الأخت / البيت) عرضة للتعدى من (الرجل / الشجرة)... «ما حكمك على شجرة قد مالت على بيت الجيران، فأجابه : أقطعها» (الرواية ص ٢٩).

*** نوبى عبد المعطى :**

هو أحد الذين يحلمون فى القرية، فيتخيل أحيانًا أن يكون فاروقًا آخر، ولكن الثورة التى أطاحت بفاروق أطاحت بنوبى أيضا وبأحلامه؛ فأصبح هناك نوع من الحدث له ما

يمكن تسميته بالحلم المصاحب، يتحول الحلم بتحولات الحدث؛ ولكن الثورة أطاحت بفاروق كنوع من التغيير السياسى، ورب سائل يسأل: ما علاقة نوبى هذا بالثورة؟ وكيف أطاحت بأحلامه؟

إن الخط البيانى للحدث يصل إلى الذروة، الثورة / السد...، لكن استجابات المكان تأتى عكسية تنتهى بهذا المسكين نوبى إلى «الخُصّ»، وكأن (نوبى / الشعب) ضحى؛ ولكن تضحياته كأحد الذين شاركوا فى بناء السد - الذى يعد أحد آثار الثورة - ذهبت هباءً، وهنا يصبح «الخُصّ» كمكان له دلالة الانكسار فى الحدث، ... «كان يقيم منكسرًا فى الخُصّ الصغير، قد فقد إبهامه اليمنى بسبب لغم فى السد العالى... وكان البريق قد انطفأ فى عينيه، والأحلام لم تعد تواتيه» (الرواية ص ٣١).

*** الجسر / العفريت :**

إن المكان أصبح يصيب الولد بالفزع... الفيضان... الغولة... الجسر... العفريت....، خبرات طفولية ترسخ فى نفس صاحبها حتى بعد أن كبر وسافر وارتحل، فهو كلما عاد إلى قريته يصاب بالخوف والهلع عند وقوفه على هذا الجسر الذى أصبحت له دلالة العفاريت، نفس الجسر الذى كانوا يجلسون عليه فى انكماش أو على حد تعبير الراوى «يتقرمضون» - عند مرور سيارات الاستعمار وكأنه ربط آخر بين الغولة والعفاريت من ناحية ومن ناحية أخرى الاستعمار،... «كان الصغير يصغى إلى كل هذه الحواديت ويحس بأن الكوخ قد امتلأ بالعفاريت».... «ويذكر أنه قد كبر وعمل ونزح وسافر ولكنه ما إن يأت إلى القرية ويذهب إلى السنطة البحرية، حتى يتذكر» الصل «ويصيبه الهلع» (الرواية ص ٣٥).

*** القرية والتفسيرات الأسطورية :**

إن أفراد المجتمع القروى لا يتفقون فى تجمعهم إلا فى حالتين: الأولى حول عمامة شيخ، والثانية حول التفسيرات الأسطورية، أى حول الدين والأسطورة.

عمامة الشيخ تصيب الولد بالغيظ إذا استخدم الدين بصورة عشوائية، والأسطورة تصيب الولد بالفزع. ولكن أدرك الولد أن للعفاريت فائدة أخرى؛ حيث يصاب بالغمرة أو للدقة يصيب نفسه بالغمرة، ليتجمع حوله الأهل، لتلبية طلباتها، فالغمرة عندهم إحدى حالات العفرتة - على حد التعبير العامى. ولذلك عندما لبس عمامة الشيخ لم يعد فى حاجة إلى هذه الغمرة فقد أصبح «الصبى على ثمل مما يسمع، وينظر إلى عين أمه فيرى مدى الإعجاب وينظر إلى يدها فيراها تمتد إليه بحبة من الجوافة... ويعرف طريقه، لم يعد فى حاجة لكى يتجمع حوله الأهل والأقارب ولكى تسعى إليه الأم حاملة عصير الليمون». (الرواية ص ٣٨).

«ويضيق الصبى بلقب الشيخ» (الرواية ص ٤١).

إنه تمهيد نفسى للانتقال المكانى، إنه يرفض لقبه القروى، إنها مرحلة التطلع المصحوبة بثقافة تمثل زاده للرحلة المقبلة.

فبعد أن سمع أحدهم يناديه بالشيخ وقد «كان لتوه قد انتهى من قراءة أهل الكهف، وكان لا يزال يعايش موقف «مشلينيا» وهو يثور فى وجه «بريسكا» كانت تخاطبه بالقديس، وتحاول أن تتبرك به، فيخاطبها بأنه ليس قديسًا وأنه إنسان من لحم ودم» (الرواية ص ٤١).

إنه يثور رافضًا لهذا اللقب – الشيخ – فيستحضر من ثقافته ما يحمل هذا المعنى الرافض، هو يثور فى وجه الحاج سعدى عندما ناداه بالشيخ، كما ثار «مشلينيا» على «بريسكا» عندما نادته بالقديس. لكن العقل القروى العتيق يظل على حاله، وتذهب ثورة الفتى هباءً، حيث يرد الحاج سعدى عليه ويقول له: «أنت بركة يا شيخ عبد الحميد».

*** القاهرة / الحلم :**

بعد هذا الموقف الرافض للقب القروى يمهد لرحلته تمهيدًا نفسيًا آخر، إنه الآن يحلم بالرحلة حيث «أصبح حلمه الكبير أن يرى أم الدنيا هذه».

*** الكُتَّاب / الجامعة :**

كما ذكرت ظلت القرية تطارده، حتى عندما تركها إلى الجامعة. إن المكان يتسع ليتحول من كتاب إلى جامعة، ولكن خبرته الحالية تحمل نفس طعم الخبرات القديمة، إن المواقف التى تحمل رائحة القسوة يستدعى بعضها بعضًا؛ حيث تنتقل معه إلى الجامعة... «قال له عمر الدسوقى وهو يخطو أول خطوة فى دار العلوم: أنت مالك كده بنضارات، بنضارات كبيرة» (الرواية ص ٦٧)، إنها الطامة الكبرى – على حد تعبير الراوى – بالنسبة لطالب فى الجامعة أن يسخر منه أستاذه خاصة أمام الطالبات.

*** القاهرة / الغمرة :**

ستظل القرية هى مرجعية الحدث وكأنها هى المكان الأم الذى يحتضن الأحداث التى تجرى فى أماكن أخرى.

فها هى الغمرة تطل برأسها، لكن هذه المرة بالسلب، فهو الآن يرفضها، لأنه الآن فى غربة، والغمرة عندما تأتيه يكون لها رد فعل مصاحب من أهله، المكان تغير والأهل ابتعدوا، إذن عندما تأتيه الغمرة «ليس هناك من يربت على خديه أو يقدم له عصير الليمون» (الرواية ص ٦٨).

* **دار العلوم / الكتب الصفراء :**

إن الكتب الصفراء التى أحرقها فى القرية، يواجهها الآن فى دار العلوم، إن أى كتب عقيمة مجدبة هى فى نظره كتب صفراء، لكن أين هو الآن من إحراقها، ولذلك «تهاوت أحلامه فى دار العلوم، فى دار العلوم كتب ضخمة وتحمل عناوين كبيرة، مثل الأسس والمبادئ والمداخل، ولكنها لا تحوى الجديد» (الرواية ص ٧٢).

* **قهوة ريش / النكسة :**

إن ما يحدث فى نفسك هو جزء مما يحدث فى بيتك، وما يحدث فى بيتك جزء مما يحدث فى شارعك، ومايحدث فى شارعك هو جزء مما يحدث فى مدينتك... إلى أن نصل إلى أن ما يحدث فى نفسك هو جزء مما يحدث فى هذا العالم.

وهكذا كان ما يجرى فى قهوة ريش من مشاهد هو انعكاس لما يحدث فى دولة بأكملها - مصر - .

كانت القهوة تحمل ملامح التمزق، الذى هو صورة مصغرة من تمزق مجتمع كامل؛ حيث «على أرضها تعقد الصفقات، وتصدر المجلات، وتتم العلاقات الغرامية، وأيضا الخيانات الزوجية...» (الرواية ص ٨٢)، كانت بحق على حد تعبير الراوى «صورة لمصر فى تلك الفترة»؛ لابد لمجتمع يعيش مُغَيَّبا هكذا - لابد وأن يواجه النكسة.

* **صور من القاهرة :**

العسكرى ... الممر المظلم ... العارية... النساء... فتاة السينما...، كل هذه الصور تؤكد الصدمة الأولى لقدوم الولد إلى القاهرة؛ حيث تهاوى حلمه «فأين هى فى هذا العالم الأثير الذى اصطنعه لنفسه» (الرواية ص ٤٩).

إن هذه الصور القاهرية جعلت أهل قريته يحذرونه قبل سفره إلى القاهرة منها وعلى الأخص من نسائها.

* **القاهرة / الإنسان :**

إن العلاقة تبادلية بين المكان والإنسان، فالمكان يكسب أصحابه بعض ملامحهم اللغوية والسلوكية والاقتصادية... إلخ، بحسبه عزلته؛ أو اتصاله بالمجتمعات المحيطة، والإنسان يكسب المكان صفاته البشرية، من تَحضُّر أو تخلف، من تقدم أو تأخر، فإذا قلنا إن المكان الفلانى متخلفا، فنحن لا نعنى المكان كأرض أو جبال أو طرقات أو مبانى، وإنما نعنى الذين يعيشون فى هذا المكان.

ولذلك نجد المكان هنا يتفاعل مع حالة أصحابه، يقول الراوى : «كانت القاهرة فى

الستينيات مدينة بلا عقل...» ليست القاهرة هنا التى بلا عقل، وإنما هى لغة المجاز، توضح ذلك العبارة التالية للعبارة السابقة... «الناس فيها يصرخون ولا يعقلون، ويهتفون ولا يفهمون...» (الرواية ص ٩٠).

*** القاهرة - مصر / الناس / أرض العبث :**

إنها حالة من حالات الفوضى الإنسانية، إن المشهد هنا عبثىٌ للغاية الفول... الطعمية... (الناس / القرود)...، يصلون ويزمجرون... يرفضون... يدخنون الحشيش... يمضغون اللبان... إنه يواجه عبثية الواقع وفوضاه بعبثية فكرية...

« - وأين يفر من قدر الله؟

- فأجبتها محتدًا : أفر إلى عالم من صنع نفسى.

وكان هذا العالم هو أرض العبث».

*** القاهرة / الضجيج :**

لكن رغم ذلك فقد ارتبط بالقاهرة واعتاد تفاصيلها، حتى بعد أن سافر إلى أوروبا وعاد إلى القاهرة مرة ثانية، حرص على تفاصيلها لدرجة أنه - على حد قوله - «لو أن يوما استيقظت ولم أسمع صوت بائع الصحف (أهرام.... أخبار.... جمهورية) لخرجت بالجلابية إلى عرض الشارع، وأخذت أبحث عنه حتى أسمع صوته، ثم أعود لأكمل نومى» (الرواية ص ١٠٩).

أوروبـــا

*** المكان / الحلم :**

وكأن صاحبنا عليه أن يحلم أولاً .....

فكما سبق الحلم انتقاله للقاهرة، هو الآن فى القاهرة يحلم برحلة جديدة....

وكان أى انتقال مكانى لابد وأن يسبقه انتقال خيالى، فكما انتقل من قريته إلى القاهرة بخياله أولا، ها هو الآن يبدأ رحلته الخيالية من القاهرة إلى أوروبا، «منذ أن بدأ صاحبنا يقرأ وهو يحلم بأوروبا... وامتزج حلمه بكل ما كان يسمعه فى طفولته عن جنة الله التى أعدت للموعودين، ففى أوروبا أنهار من ماء غير آسن...» (الرواية).

*** أوروبا / ممارسة الحضارة :**

هنا يحدث داخله الصدام ولكنه صدام استعد له، لأنه دائمًا كلما ضاق بشىء صاح : «وأين نحن من أوروبا»، إنه الآن فى الهايدبارك يرى ولا يمارس، إنه لا يغوص فى هذا النسيج المجتمعى الجديد، فمازالت عباءته الشرقية على كتفه... «وهنا تفهم صاحبنا أزمة

«أديب» طه ممن أرادوا أن يدخلوا الجنة دون أن يدفعوا الثمن، فكان جزاؤهم الطرد والندم... (الرواية ص ١٠٢).

إنه فى حالة يصفها بحالة أصحاب الأعراف، أو «كهاروت وماروت» يصفقان بأجنحتهما، ويظلان معلقين بين السماء والأرض إلى يوم القيامة» (الرواية ص ١٠٢).

*** أوروبا / صورة متفرقة :**

الشوارع.... الحدائق.... المبانى.... ألوان الطيف، عالم آخر.... يشاهد.... يتفرج.... ينبهر.... أعياد الكريسماس.... السكارى.... القبلات.... «إن عيبنا فى الشرق أننا عشنا الظاهر وأخذنا نتفرج على الحضارة دون أن نعى هذا المستوى الآخر وراء الظاهر....» (الرواية ص ١٠٤).

المنيا

إن الرحلة هذه المرة تقرب صاحبها نحو الجذور الصعيدية، وكأنه ينهى أسفاره من حيث بدأ، فالرحلة بدأت من صعيد مصر، ثم توجهت إلى القاهرة، ومنها إلى أوروبا، ثم العودة إلى القاهرة، وأخيرًا إلى المنيا فى الصعيد أيضا، لكنه يعود الآن محملا بالتجارب والخبرات.

إنه الآن يتذكر .... لقد قطع طريقًا طويلاً، وآن له أن يتوقف لينظر نظرة حكيم.

فى هذا الجزء من الرواية يتحول الراوى إلى حالة أقرب إلى التأمل إنه يتأمل حياته وقراءاته.... «مسكين طه حسين أصابه الكبر فلم ير فى أيامه غير نفسه، وصغر عنده أبوه وأخوه وكل شيوخ القرية.....» أما صاحبنا فقد هداه الله، وكسر الطوق والإسورة، فاستطاع أن يرى الوجه الآخر» (الرواية ص ١١٦).

لقد ترك الزحام، ومن بداية الرحلة إلى المنيا بدأت الطبيعة فى الصعيد تستقبله، حتى وهو فى القطار،.... رائحة الأرض.... زهرة الفول.... اشتاق إلى صوت الغراب فى قريته.... واشتاق أيضا حتى إلى صوت الحمار.... «كأن هذا الصوت أجمل عنده من كل سيمفونيات الدنيا» (الرواية ص ١٢٠).

«كان فى زحمة القاهرة قد افتقد الذكريات»....؛ أما الآن حان وقت العودة إلى كل ما يحب، و«يرتفع صوت الكروان كل مساء وديعًا نقيًا ساذجًا، ولكنه يحمل حكمة التاريخ وعصارة الزمن، فيتسلل إلى كل القلوب، ويسلكها جميعًا فى رباط واحد وفى مصير واحد، فتسلم نفسها لهذا الكروان وكأنها تسلم نفسها لرب الكون الذى يسبح له من فى السموات ومن فى الأرض... (الرواية ص ١٢٥).

الهوامش

(١) محمد جبريل - مصر المكان - ص ٧ - هيئة قصور الثقافة.
(٢) المصدر السابق - ص ١٥.
(٣) أمبرتو أكو - التأويل والتأويل المفرط - ص ٤٢ - ترجمة ناصر الحلوانى - هيئة قصور الثقافة - آفاق الترجمة.
(٤) محمد جبريل - المصدر السابق - ص ١٦.
(٥) آلان روب جرييه - لقطات - ص ١١ - ترجمة دكتور عبد الحميد إبراهيم - هيئة الكتاب.
(٦) المصدر السابق ص ١٧.
(٧) وليد الخشاب - فصول - شتاء ٩٣ - ص ٦٢ - هيئة الكتاب.
(٨) دكتور شوقى ضيف - المقامة - ص، ٩ - دار المعارف.
(٩) آلان روب جرييه - المصدر السابق - ص ١١.
(١٠) دكتور عبد الملك مرتاض - فى نظرية الرواية - ص ٣٠ - عالم المعرفة.
(١١) دكتور عبد الحميد إبراهيم - الأدب المقارن - ص ١١٠ - دار الشروق.
(١٢) دكتور عبد الحميد إبراهيم - الرواية العربية - ص ٣ - التأصيل.
(١٣) المصدر السابق ص ٤.

العبث وتيار الوعى ومستويات القص
قراءة فى رواية «شواهد ومشاهد»

عبد الحافظ متولى



مدخل

حين يتعرض النقد الأدبى لقيمة فكرية مثل الدكتور عبد الحميد إبراهيم، تضطرب أدواته وتختلط رؤاه النقدية لأنه ينحت فى صخر وعر، وإذا كان هذا يتعرض لعمل إبداعى يخرج من بين يدى هذه القيمة الفكرية، فإنه يجب أن يكون شديد المهارة، شديد الحذر، لأنه سوف يتعرض لعمل تجتمع فيه الموهبة العالية والخبرة الأكاديمية وحساسية النظريات النقدية.

وإذا كان هذا العمل الإبداعى مادة قصصية، كانت مهمة النقد أكثر صعوبة وأشد تعقيداً، لأن الدكتور عبد الحميد إبراهيم واحد من أهم الذين نذروا أنفسهم للحياة الفكرية والتنظيرية بشكل عام، والإبداع القصصى والروائى بشكل خاص، فكانت له بصمات واضحة وعلامات بارزة فى تثوير الفكر وتنوير الإبداع، وتحديد مسارات الإبداع القصصى بما يعادل بين التحديث والواقع المحلى، - والفصل بين التداخل اللامنهجى فى الإبداع والفكر بشكل عام - بين الإبداع العربى والتيارات الغربية، فكان بذلك علامة مضيئة فى ظلمة الاستشراق المحلى التى استشرت وامتدت فأصابت الرؤى الإبداعية بحالة من الضبابية وتحولت المنتجات الإبداعية إلى أشباح مخيفة تنذر بالخطر على مستوى القصة والشعر.

لذلك ستظل رواية «شواهد ومشاهد» علامة مضيئة فى شواهده ومشاهده الفكرية والأدبية منذ قصص الحب العربية ومذاهب الوسطية المختلفة حتى تأصيل التأصيل الفكرى والعربى، وستبقى هذه الشواهد والمشاهد الفكرية للدكتور عبد الحميد إبراهيم علامات حية تخترق واعية التاريخ، وتقيم لأنفسها النُصب والشواهد الخالدة، ومن ثم فإن التعرض النقدى لرجل بمثل هذا الشموخ الفكرى ضرباً من الوعورة والصعوبة، ولذلك فإن هذه الدراسة تلتمس لنفسها العذر فى القصور مقدماً.

*** الرواية بين ذاتية السيرة وشكلانية القص :**

تبدو رواية شواهد ومشاهد وكأنها سيرة ذاتية، فهى تحكى رحلة البطل المركزى وهو الدكتور عبد الحميد إبراهيم منذ الطفولة فى مجتمع قروى فى صعيد مصر ثم انتقاله إلى القاهرة، ورحلاته إلى أوربا وعودته إلى المنيا وحياته الأسرية فى القرية، وذلك من خلال

أربعة شواهد وشاهد آخر لم يتحقق ثم الحياة الأخيرة. وكل شاهد يتكون من عدة مشاهد، وكل مشهد يتكون من عدة لوحات / وحدات، وكأننا أمام تقسيم علمى لفكرة ما، أو شريط سينمائى يحمل العديد من اللوحات المتتابعة والمتلاحقة.

ولكن، ماذا يعنى هذا الشكل الروائى؟ هل هو مذكرات تحكى سيرة ذاتية لحياة إنسان وتصف علاقاته المتباينة العالم الخارجي؟ أم هو شكل روائى جديد يوصل لاتجاه شكلانى فى عالم الرواية؟

يرى بعض الدارسين أن كتابة السيرة بشكل عام تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

الأول : الترجمة الذاتية فى الإطار السياسى: مثل قصة حياتى للطفى السيد، ومذكرات محمد فريد، وهذه حياتى لعبد العزيز فهمى.

الثانى : الترجمة الذاتية فى الإطار الفكرى: مثل «أنا» لعباس العقاد، وتربية سلامة، موسى وحياتى لأحمد أمين فى العصر الحديث.

الثالث : الترجمة الذاتية فى الإطار الأدبى، ويمكننا أن نعد الترجمة الذاتية أو كتابة السيرة الذاتية فى الإطار الأدبى أحدث أنواع كتابة السيرة بعد أن ظهرت القصة والرواية وأصبحت شكلاً فنيًا رابحا يقبل عليه الكتاب وجماهيرهم من القراء مع القرن العشرين مثل «سبعون» ميخائيل نعيمة «والأيام» لطه حسين وسارة للعقاد، وزهرة العمر وسجن العمر لتوفيق الحكيم[1].

وربما كانت رواية شواهد ومشاهد تدخل ضمن النوع الثالث من السيرة الذاتية فى الإطار الأدبى، إلا أنها تحمل ملامح التحديث الروائى فى بناء الخطاب الروائى وشكلانية النص، وتوجيه السيرة الذاتية وجهة تختلف عن الأطر الروائية السابقة والتى اتخذت الأشكال الروائية التقليدية محوراً لها، وتبدو ملامح التحديث فى هذه الرواية من خلال جملة من الخصائص هى:

(أ) الجرأة فى الخروج على ما يمكن أن تسميه حدوداً أو معطيات السيرة الذاتية الأخلاقية، فالبعض ممن كتبوا السيرة الذاتية فى إطارها الأدبى يعتقدون أن هناك حدوداً لا يصح تجاوزها فى كتابة السيرة الذاتية، وبخاصة فيما يتعلق بالخصوصيات والأمور الباطنة، لأنهم يتصورون أنها لا تمثل قيمة معينة، فمن المستحيل عليه «أن يصور فى كل لمحة جميع ما حملته إليه من موجبات وتخيلات وجميع ما حملها من حركات عفوية وغير عفوية من وساوس ورغبات ومن أحلام وملذات وأوجاع كتم بعضها عن الناس وفضح بعضها»[2].

صحيح قد لا تساوى جرأة السيرة الذاتية فى هذه الرواية جرأة جان جاك روسو وأندريه جير، ولكنها أكثر مكاشفة من أيام طه حسين وزهرة عمر توفيق الحكيم وسبعون ميخائيل نعيمة، فالرواية تشبه عين الكاميرا التى تخلق الفن من خلال تسجيل ما تقع عليه فى العالم الخارجى، وتبرز ملامح الباطن من خلال مهارتها وجودتها الفنية، فهى تسجل حياة البطل المركزى أو صاحب السيرة بكل أبعادها دون هندسة أو اصطناع المواقف وعلاقاته بالعالم الخارجى والعالم الباطنى ونظرته إلى الآخرين، علاقته الجنسية، أحلامه، أوهامه امتداد يده إلى صفية، قسوة قلبه على الصلاة والصوم، حديثه عن الجنس مع الرجل الإنجليزى، المكاشفة بإصابة عينه اليمنى بالضعف، سيره فى الممر المظلم بحثًا عن فتاة جميلة، حواره مع عزرائيل ملك الموت وغير ذلك.

صحيح أن بعض هذه المحاولات جاءت مبتورة وناقصة وبخاصة فيما يتعلق بالجنس ولكنه لم يخفها، وصرح بها فى نوع من الشفافية، لأن السيرة الذاتية حسب ما قاله «ڤابيرو» عمل أدبى، وهذا العمل قد يكون رواية أو قصيدة أو مقالة فلسفية يعرض فيها المؤلف أفكاره ويصور إحساساته بشكل ضمنى أو صريح[٣].

(ج) شكلانية القص :

لم تتخذ هذه الرواية لنفسها تسلسلا زمنيًا ومنطقيا للوصف فى إطار المكانية المحددة وتوالى الزمن بشكل فيه رتابة، إنما اعتمدت فى البناء الروائى على المونتاج السينمائى وتداخل الوحدات، فلا حبكة ولا صراع ولا أحداث، حتى المونولوج جاء فى معظمه داخليًا، فهى لم تهتم كغيرها، بالتركيز على الزمن الروائى وتوضيح ملامح البيئة بقدر ما اهتمت بإنسانية البطل المركزى وصراعاته المتباينة وانفتاحه على الإطار الجمعى الذى يشكل البيئة التى يعيش فيها، والتى لا تهتم بالزمن أصلا لذلك كان الاهتمام بالسرد / الوصف الحر أكثر دورنا فى تصاعدات هذه الرواية «كانت أمنيته أن تكون له ساعة يد لا لكى يعرف بها الوقت فهذا لا يهم فى قريته، ولكن لكى يضعها فى يده ويتباهى ببريقها المعدنى وعقاربها النطاطة» ص ٢٤.

فالاهتمام بالخارج والتركيز على اللحظة الحاضرة وفقدان الزمن الروائى، كل هذا جعل البناء الروائى فى هذه الرواية يخرج من رتابة الشكل التقليدى إلى نوع آخر من الشكلنة تتداخل فيه وحدات البناء السردى بشكل غير منتظم وذلك لأنه شكل يقوم على تصوير اللحظة الحاضرة لأنها على حد تعبير ميشيل بيتور هى وحدها الحقيقة الملموسة فى كل هذا البنيان الزمنى المحيط بنا، فالمحاولة التى يقوم بها الإنسان للاحتفاظ بصور ثابتة عن

أمور وأشياء أو أشخاص محاولة محكوم عليها بالفشل مقدمًا(٤).

ومن هنا فإن هذا الشكل الذى يرصد العالم الخارجى ويبرز الباطن خارج حدود الزمن ومن خلال اللحظة الحاضرة هو الأكثر صدقًا فى التعبير عن السيرة الذاتية، وهو الذى يطابق الواقع العبثى والفوضوى غير المنظم الذى تتداخل فيه المعطيات وتختلط النتائج، ويصبح المكان بما يحمل هو معطيات القص الذى يخترق واعية المتلقى ويقتحم عليه عالمه فيصبح التماثل بين العالمين الروائى والواقعى شديداً أو بين الحياة الفعلية والحياة المصورة «بحيث لا يمكننا معه أن نتجنب الوقوع فى نقل المعنى من واحدة إلى أخرى»(٥).

ولذلك تسعى هذه الشكلنة من خلال الوعى الشديد بمقوماتها إلى الاعتماد على التكوينات البصرية والفضاءات المجسمة التى تعتمد على شفافية الصورة تبتعد بالمتلقى عن التأمل والرتابة وتدفعه إلى دائرة التجريد وبهذا يصبح المتلقى والمؤلف فى خندق واحد، وهذا الشكل التجريدى ربما كان أنسب الأشكال للسيرة الذاتية فى الفضاء الروائى.

٣ – توظيف الأحلام :

يعتبر توظيف الأسطورة والرمز والتاريخ من وسائل تحديث الإبدا ع الشعرى والروائى بقصد خلق الأقنعة الذهنية وإسقاط الدلالات المختلفة وتحديث الأطر الإبداعية، ولكن هذه الرواية تتخذ لنفسها مدخلا مغايراً وهو توظيف الأحلام للتعبير وترجمة الباطن بما لا يشبه حالات الوجد الصوفى، وإنما يمثل الحلم فى الرواية محوراً مركزيًا يعادل بين معطيات الواقع أو العالم الخارجى الذى يختلط فيه القهر بالتسلط والميتافيزيقيا والنظم الحضارية وبين شفافية النفس الإنسانية الباحثة عن التطلع والآمال العريضة فى عالم كونى مملوء بالعبث والضباب.

فهو مقصود التوظيف لاستدعاء الباطن واستجلاء غوامض النفس وبواطن الذات ولذلك تحتل الأحلام فى الخطاب الروائى لهذه الرواية مكانًا متسعًا ففى الشاهد الأول الذى يمثل أهم مراحل التكوين لدى البطل المركزى تتخذ الأحلام مكان النهاية فى معظم مشاهد هذا الشاهد، وكأنها المصب الأخير لرحلة السرد والتى تفترش على جانبيها شواطئ الأحداث ودوامات التصادمات بين البطل وبين العالم الخارجى، هذا المصب يحتوى كل الشوائب ويعيد تشكيلها مرة أخرى فى نفس البطل..

ففى نهاية المشهد الأول تصبح أحلام نوبى عبد المعطى بديلاً لهذا الواقع وموقعًا مناسبًا لدفن نفايات هذا العالم الخارجى.

«كل صباح يحدثه نوبى عبد المعطى عن أحلامه التى يراها، هذه الليلة رأى النبى وحوله

هالة من نور، وفى ليلة ثانية رأى آل البيت فى حضرة يذكرون ويتمايلون وهو بينهم يذكر ويتمايل.

وفى ليلة ثالثة كان يجلس على بساط أخضر عند العمدة وهم يتناولون شاى الريشة، وحينما تزوج الملك فاروق من ناريمان كان يحدثه بأن الملك فاروق يفطر كل يوم على خروف يشوونه له ثم يعصرونه فى كوب صغير، وأصبح كل حلمه أن يصبح ملكًا لكى يفطر على خروف وينعم بوجه ناريمان كان يقعد كل مساء أمام الراديو ويصغى إلى أحمد سعيد يبشر الفلاحين بالأرض والمياه والمنزل والكهرباء، حدثنى ذات صباح بأن عبد الناصر جاءه فى النوم وحوله مجموعة من آل البيت ثم ضمه إليه وأعطاه «صكا» بملكية خمسة أفدنة من أرض العمدة البحرية» ص ٣٠ – ٣١.

وكأن هذا الحلم هو البديل الذى يهرب إليه نوبى عبد المعطى الذى يرمز إلى الإنسان الضائع فى هذا المجتمع، وقد يحتم التكنيك الفنى لمثل هذا البناء الروائى فى السيرة الذاتية أن ينتقل الخطاب من الأنا الساردة إلى الآخر بما يحدث نوعًا من التداخل الفنى لتنشيط البناء الروائى وتوسيع دائرة الكشف عن الظاهر والباطن.

وفى نهاية المشهد الثانى يتحول الحلم إلى الأنا السادرة كتفسير طبيعى لأزماته النفسية وتمرده على هذا الواقع المعكوس الذى يفرض قتل أبيه، لا بجرم ارتكبه وإنما لمكانته الاجتماعية العالية «حلم كان يعاوده فى ليالى الشتاء الموحشة، كان يرى نفسه وقد صعد إلى سطح الدار ثم زلت قدمه وسقط حتى ارتطم بالأرض الصلبة، كان الحلم يتم فى جو من الظلام وزمجرة الرياح ودبدبة أرجل كأنها العفاريت، لم يصدق أنه حلم، فقد كان يحس بوجع فى جنبيه وتظل نفسه كئيبة وحتى يرتفع الضحى» ص ٣٧.

وهكذا تتنوع الأحلام وتتباين على امتداد الرواية وكأنها جهاز الانذار وفقًا لمقتضيات السرد فى الرواية وصدمات البطل مع الواقع بشكل يشبه التناص فى كثير من المواقف حتى تصل الرواية إلى نهايتها فيكشف البطل المركزى عن قناع الحلم الذى وظفه توظيفًا فنيًا جيداً فكان محور ارتكاز الكثير من معطيات الخطاب الروائى، وكأن هذا الخطاب مشدود بين حلمين متباينين «كان حلمه فى الشاهد الأول يشق لنفسه طريقا داخل نفق طويل، يفضى به إلى فتحة من نور وقد جلس بجانبها أخوه عبد الرحمن يبتسم ويمد إليه يده، أما حلمه فى الشاهد الأخير فهو طريق ملئ بالحصى والحفر والطين الناشف الذى يتكون عادة عقب الفيضان، كان الطريق أسفل الجسر الترابى الممهد مكان الترعة الصغيرة التى انحسر عنها الماء، كان يحمل فوق كتفه حمله يقطع بها الطريق ويلهث

ويرتفع فوق نتوء ليهبط إلى منحدر بينما كان أخوه على الجانب الأعلى يقطع الجسر الترابى الممهد ولا يحمل على كتفه شيئا ويبتسم فى شماتة».

ثم دفع اللحاف بيده وارتفع فوق سريره وصاح:

– أتلك هى نهاية الرحلة ؟! يا لضيعة العمر إن لم تكن هناك آخره» ص ١٦٣.

وهكذا تبدو المفارقة بين الحلم الأول والأخير والشاهد الأول والشاهد الأخير وكأنها تلخص حياة البطل الذى يبدو مشدوداً بينهما، ولقد أثرى هذا التوظيف مسارات السرد المختلفة وعمق مفهوم هذا الشكل الجديد.

٤ – العبث وتأصيل التحديث :

يتعامد ويتوازى فى هذه الرواية خطان يلعبان الدور الأكبر فى بناء هذه الرواية على مستوى الشكل والمضمون ، هما العبث وتيار الوعى، ويلعب العبث دوراً مهماً فى تأصيل تحديث الخطاب الروائى العربى، ويستخدم فى هذه الرواية بمهارة عالية ووعى منهجى بأصول هذا التيار الذى أوجده فى الأدب الغربى باسكال وكيركجارد وكافكا وألبير كامو وسارتر وغيرهم على امتداد تاريخ الأدب الأوروبى.

ويرى بعض النقاد أن خير ألوان القصة العبثية هو ما كان مقنعاً على المستوى الواقعى المحض وحاملاً فى تضاعيفه دلالات أخرى رمزية يدركها القارئ بعيد النظر، وعلى هذا النحو يتم التوفيق بين متطلبات العقل وحاجات الخيال، ولذلك فإن العبث بمعناه الصحيح لا يعنى سريالية النص أو تفكيكه بقدر ما يعنى رفض هندسة الواقع، وإبراز صورة إنسانية صادقة من خلال فن قصصى يتخذ ما يشاء من الوسائل للتعبير عن هذه الصورة الصادقة، وربما تكون إحدى هذه الوسائل بعثرة النص وتفكيكه أو انقلاب المنطق التقليدى وانعكاس معايير السلوك، وهذا الإطار يخرج بالقصة من إطار هندسة الأحداث وأحكام العقدة والخضوع لزمن روائى معين يحد من حركة المؤلف ويدفعه إلى الدوائر الضيقة.

وفى رواية شواهد ومشاهد تبدو ملامح العبثية التى تشكل النموذج الفنى لتوظيف العبث بشكل جيد وتظهر هذه الملامح من خلال عدة زوايا هى :

(أ) المجاورة النصية :

إن البناء الفنى لهذه الرواية يبدو عبثياً منذ دلالة العنوان شواهد ومشاهد وبعمق هذا التجريد فى العنوان تقسيم الرواية إلى مجموعة من الشواهد، كل شاهد يتكون من عدة مشاهد، وكل مشهد يتجزر فى مجموعة من اللوحات قد تطول أو تقصر وفق ما يقتضيه السرد وتوجيه الخطاب الروائى، أو إيقاع العالم الباطن للراوى، ولقد نجح المؤلف فى أن

يضع المتلقى فى اتجاه سهم الخطاب الروائى ودلالاته المختلفة من خلال عبثية البناء، فهذه اللوحات وإن كانت تبدو مقسمة ومنفصلة بما يشبه فقرات الكتاب العلمى كل فقرة تحمل فكرة تجريدية، إلى أن مهارة التوظيف استطاعت أن تربط بينها بخيط دقيق يرى من خلال ذهن المتلقى.

وفى نفس الوقت فإن هذه البعثرة الفنية – إن جاز التعبير – أتاحت للكاتب أو المؤلف فرصة أن يجاوز بين النصى السردى كوحدة مركزية فى بناء الرواية وبين النصوص الأخرى كوحدات متغيرة تشكل أساليب وأنماط نصية مختلفة وقد تتعارض مع الوحدة المركزية، ويقع هذا التجاور فى فنية جيدة بحيث لا يطغى نص على أخر فيما لا يشبه التناص، وإنما تفتح فضاءات أخرى فى جدار النص فتهتز واعية القارئ ليتساقط أمام عينيه مغاليق النص الروائى فقد جاور المؤلف بين الوحدة المركزية والأنماط النصية المغايرة مثل الأغنية والحكاية الشعبية والنص الشعرى والنص القرآنى والنص الفرعونى القديم وذلك لأن التجربة العبثية تتيح للمؤلف اتخاذ شتى الوسائل للتعبير عن أفكاره الذهنية على أن يمتلك المهارة فى توظيف هذه الوسائل توظيفًا فنيا منهجيًا ليخدم النص الروائى لا ليحطمه كقصيدة النثر.

وستكتفى هذه الدراسة بمثالين هما:

فى بداية المشهد السادس من الشاهد الأول يأتى هذا النص:

الفيل أبو زلومه قرَّب من الواد أبو دومة

ضربه بزلومته وقع على قورته

جات له مامته وعمته وخالته

مالك ... وإيه اللى جرى لك

الفيل .. أبو دم تقيل

كسَّر ضلوعى وسيح دموعى

أدوا له شكولاته وحتة بطاطا

لأ لأ مش عاوز ولا حتة

أمال عاوز إيه أصل عاوز يخلص حقه بأديه

طيب قوم وكفايه نوم

قــام يجــرى على الفيل دوغرى

راح نط على ظهره وقضم ودنه

وبعدين راح لباباه   ولعب تانى معاه

والثعلب فات فات   وفى ديله سبع لفات

والفيل وقع فى البير   أصله ولد خنزير   ص ٦٠

وفى اللوحة الثانية من المشهد السادس يذكر المؤلف..

«اخترع حكاية الفيل أبو زلومة يقصها على صغيرته أريج، عسى أن تخلد إلى النوم، ولكنه اكتشف بعد مرات عديدة أن الصغيرة تعاند النوم، قال له صديقه عبده جبير ساخرا:

إنه شيء يطير النوم، ضرب ووقوقع وتكسير ضلوع، عندئذ تذكر حكاية «العقرب والثعبان» التى كان يقصها العبادى فى دار أبيه حينما رأى «بداوات» تجتاح أحيانًا ابنه الكبير يقول لنفسه هامسًا:

– مازالت شجرة الغضب تمد جذورها فى باطن الأرض.

ولذلك فإن هذه المجاورة – رغم عبثية النصين أيضا تعنى التركيز على اللحظة الحاضرة وتبرز الحركة الداخلية فى باطن البطل الذى يريد أن تنام ابنته فيأتى النص الغنائى ليشكل ظلال هذه اللحظة، ثم تدفع هذه المجاورة الخطاب الروائى أى التداعى الحر، فهذه اللحظة تجذب لحظات أخرى مثل حديث عبده جبير الذى يخوب قصة العقرب والتعبان التى تضفى بظلال الماضى على الحاضر وتعود بالمؤلف إلى الجذور، وهذه العودة ترتد بالبطل سريعا إلى الحاضر ليسجل لحظة ظهور البداوات عند ابنه فيعود الماضى مرة أخرى ليسيطر على اللحظة، مازالت شجرة الغضب تمد جذورها فى باطن الأرض فهل هناك ديناميكية فنية أجمل من هذا؟

– وفى المشهد الأول من الشاهد الثانى يذكر المؤلف :

«لم يكن أبو القاسم الشابى غريبًا عن صاحبنا، فطالما قرأ له، وطالما شرح أساتذته الكثير من نصوصه الشعرية، ولكن أبياتًا تتراءى له فى كتاب ما، تنطبع على قلبه ولا تفارقه حتى اليوم :

سأعيش رغم الداء والإعياء   كالنسر فوق القمة الشماء

وأقول للقدر الذى لا ينثنى   عن حرب آمالى بكل بلاء

لا يطفئ اللهب المؤجج فى دمى   موج الأسى وعواصف الأرزاء

لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا   وضراعة الأطفال الضعفاء

ويعيش كالجبار يرنو دائما   للفجر ، للفجر الجميل النائى

الشابى هنا يبدو كالغريق يبحث عن قشة ويستنجد بقواه، وكلما زاد صياحه كان ذلك دليـلاً على إحكام الأزمـة، إن صـوت «الأنا» فى هذه الأبيـات يرتفع ولكن لا يحلم فـهـو يستنجد ويصرخ حتى يبقى على قيد الحياة، وتذكر صاحبنا عبارة براد الشاى الذى يغنى وهو يغلى، وتفهم تماما معنى عنوان القصيدة، هكذا غنى بروميثيوس» ص ٧٨.

وأيضا فإن هذا التجاور النصى يكشف عن عمق اللحظة النفسية ويركز عليها تركيزًا شديداً، فهذه اللحظات النفسية لحظات صادقة لأنها تنبجس لا إراديا دون تدخل العقل ودون سيطرة الكاتب، وهى أنقى وأعمق من اللحظات المباشـرة التى تصـدر عن الذاكـرة الواعية»[٦].

ومن هنا فإن الارتباط الخفى بين النصين هو ارتباط نفسى بين معطى نفس يكمن فى نفس الراوى ومعطى نصى دلالى يمكن فى تحليل هذا الأبيات والوقوف على دلالتها التى تنكأ المعطى النفسى فيخرج صديده ليبرأ من آلامه ولذلك فإن تحليل الراوى لهذه الأبيات لم يكن عبثا وإنما هو جوهر الفن فى هذا التجاور النصى الذى يكشف عن صدق الشعور الإنسانى الأنقى الذى لا تشوبه عمليات المنطق الصارم والتفكير المادى، لذلك جاءت هذه اللحظة النفسية أشبه بالمناجاة النفسية على مستوى الدلالة، وجاء هذا التركيب العبثى فى التجاور النصى أشبه بالمغزل الذى يغزل الخيوط مختلفة الألوان ليخرج ثوبًا زاهيًا جميلاً.

(ب) عبثية الواقع وعبثية البناء :

ليس من المعقول أن يظل الروائى حتى الآن – ومع طفرات التحديث الأدبى المتلاحقة – ينحت الشخصيات وينحت الواقع الروائى، ويحود الزمان والمكان فى أطر جامدة يصبح هدفها الأول تجسيم مضمون محدد أو فكرة ما، قد تستغلق وتضيع فى ظل هذا الجمود التقليدى فى البناء الروائى، فالروائى ليس مهندسًا ولا نحاتًا أو مثالاً يخرج القوالب والأشكال جامدة دون أن يبثها الروح والحيوية والنضارة ويمنحها حرية الحركة والانفصال.

وإنما هو أقرب إلى المرصد الذى يرصد العالم وينقله إلينا دون تدخل ذهنى يفسد ذوق الفن وليس بما يحمل معنى المحاكاة لهذا العالم، وإنما يجب أن يكون كتلك العدسة البلورية التى تلتقط أشعة الشمس وتجمعها فى بؤرة الاحتراق»[٧].

ولقد نجح المؤلف فى أن ينقل شواهد ومشاهد الواقع / الأطار المرجعى للرواية دون تدخل ذهنى فاسد، وإنما وضعه فى مركز دوامة الرياح العبثية حتى يلفحنا باستمرار وندخل التجربة الواقعية بكل عبثيتها وتناقضاتها فهذا الواقع الروائى الممتد من القرية إلى

القاهرة إلى أوربا واقع عبثى لأنه يمثل هذا الكون العبثى، وكأننا والبطل المركزى فى موازاة، فهو يصطدم بتناقضات هذا الواقع كصدماتنا المتلاحقة أيضا.

ولذلك فإن النسيج الروائى لهذه الرواية جاء يشبه «نيجاتيف» الفيلم الذى يسجل مجموعة من المرئيات بدقة وينقل الحوادث نقلا تفصيليًا واضحًا ولكنك تلمح من وراء هذا الوضوح تحطم العلاقات فى هذا العالم وافتقاد العلاقة بين السبب والمسبب، وحلول علاقات هزلية محل قوانين العلة والمعلول.

ومن ثم فإن هذه العبثية الواقعية جاءت مطابقة لعبثية البناء الروائى وبعثرة جزئياته فى إطار فنى حديث وجيد.

«نظر إلى السماء فوجدها سميكة لا تبالى، ثم تلا الآية الكريمة فى سورة الملك» (ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئًا وهو حسير) مسكين يحيى الطاهر. عبد الله مات ولم يستطع الخلاص من الطوق والأسورة ص ٦٣.

ولذلك جاء البناء السردى فى هذه الرواية تبدو فيه ملامح كافكاوية حين لا يضيع وقفا فى المقدمات الإنشائية والاهتمام بالتفاصيل الهامشية، وإنما يرسم خطوط الموقف السردى من أول سطر فى الرواية، وذلك حين تبدأ الرواية بهذا الشكل :

«ارتفع نشيجه فى هدأة الليل، كان فى أول أمره نشيجًا متقطعًا ومكتومًا ثم انفجر عاليًا ومتواصلاً، كانت أمه تنام فى الطرف الآخر من الغرفة يحول بينها وبينه كومة من الأخوة والأخوات، استيقظت على صوت نشيجه، رفعت رأسها وقالت :

– مالك ..

– مش أنت ما ارضتيش تدينى واحدة جوافة.

– أهى جنبك خدلك واحدة.

وغطت فى نومها ولم ترد، أما هو فلم تمتد يده إلى الجوافة ولم ينم حتى الصباح» ص ٩.

فلم يختم السرد الروائى برتابة وصف البيئة وتقريرية المولد والمنشأ والحياة؛ وإنما اخترق إلى الموقف القصصى مباشرة، ومع ذلك فلم يقع المؤلف فيما يسميه الناقد الأمريكى «أيفور ونترز» مغالطة الشكل المعبر بمعنى إذا أراد الكاتب أن ينقل الإحساس بالملل يتحول هو ذاته مملاً، فلقد جاءت الشواهد عبثية بشكل هرمى، فالشاهد الأول وهو أكبر الشواهد يمثل هذه القاعدة الهرمية التى تم فيها تكوين واعية البطل وأسس بناءه، ولقد جاء هذا الشاهد أكثر استقرارا فى عبثية البناء من الشواهد الأخرى، حيث جمود الحياة فى الريف ورتابتها انعكست على بناء هذا الشاهد ومع ذلك ينجح المؤلف فى كسر

هذه الرتابة فى الخلط بين الساردة والأخرين ممن يمثلون نسيج هذا الإطار المرجعى الواقع القصصى.

فنوبى عبد المعطى يتحدث عن أحلامه، وصفية تحكى مأساتها، ويونان عجايبى يحكى عن العفاريت، ورسائل المحبوبة وحديث رجال القرية عن موهبته فى الخطابة وغير ذلك، وأيضا فإنه خلط بين هذا العالم القروى وعوالم أخرى توازت معه فى تشكيل البطل كعالم طه حسين وألف ليلة وليلة وأمين يوسف غراب وغيرهم.

ويتغير هذا المعطى العينى ويضطرب حين يتغير الواقع، فالشاهد الثانى يشير إلى أن البطل كان أكثر نضجًا، لذلك أصبحت نظرته إلى الحياة سريعة ومتدفقة وارتباطه بالعالم الخارجى أوضح رؤية، فجاءت العبثية على مستوى البناء الفنى توازى عبثية الواقع المتقدمة والمنظمة فحل مرض القولون محل الغمرة، وتغيرت أشكال الأحلام وظهرت ثنائية الترتيب والتنظيم فى الخطاب الروائى محل الفردية (النساء فى القاهرة نوعان: الناس فى مصر فريقان).

وتحولت حياة البطل الفرد إلى حياة الأسرة حيث مشاعر البنوة والاستقرار وتداخل كل هذا مع عوالم حضارية جديدة فى أوربا، وفى كل مرة يكشف عبثية هذا العالم، فى القاهرة يصطدم بالواقع المرير فى كلية دار العلوم ،ويقرر أن يكتفى منها بالدراسات العليا، وفى الدراسات العليا يكتفى بالدكتور الحوفى.

وفى القاهرة يضيق بالحياة الصاخبة وأزماتها إذ كيف لسيدة تريد أن تذهب إلى عملها أن تركب مواصلتين؟ وفى أوربا يكتشف عبثية الحضارة المادية وخداع الغرب فيفهم سر هزيمة محسن توفيق الحكيم وإسماعيل يحيى حقى وأديب طه حسين ومصطفى السعيد.

«وأدركت أن الحضارة لها ظاهر وباطن، الظاهر هو ما كنت أشاهده هنا فى لندن طيلة هذه الشهور الكثيرة ولأفهم له معنى سوى أن أتفرج وانبهر وأتمتع، أما الباطن فهو ذلك العالم الآخر الذى يتناثر فى الأثير ويحمل أنفاس الآباء ويحتفظ بهمهمة الأجداد.

قرأت مرة فى إحدى المجلات العلمية أن الصوت لا يفنى وأنه لا يزال منذ الأزل متنقلاً عبر موجات الهواء، وأن العلماء يجدون لكى يعيدوا إلى الآذان صوت الإسكندر ونيرون وهرقل وموسيلينى وهتلر، وقلت فى نفسى: ما الحاجة إلى أن يعيدوا هذه الأصوات كحروف ونغمات وهى لا تزال بحشرجتها وسعالها موجودة حولى فى كل الأصوات» ص ١٠٣.

وربما هذا الذى دفع الحضارة الغربية رغم مظهرها البراق إلى التفسخ والعبث فهذه العجوز التى ماتت ولم يشعر بها أحد، والأخرى التى اكتشف بائع اللبن موتها فاتصلت

ابنتها بسيارة الإسعاف لتنقل الجثمان إلى مثواه الأخير، وتلك التى نهش الكلب جسدها.

كل هذا العالم العبثى الخارجي والداخلى انفتح عليه البطل وأصبح جزءً منه لذلك فإن تراكم التجارب جعل المؤلف / البطل أن ينقل هذا العالم فى إطار فنى عبثى يتوازى مع هذا العالم ويظهر ذلك فيما يمكن أن نسميه حدة البناء وتداخل جدرانه فى المشهد الثالث من الشاهد الثالث الذى تتدفق وحداته وكأنها دفقات شعورية تتلاحق لتشكل قصيدة عبثية.

(١)

كانت الوسطية مطمورة داخلى دون أن أدرى.

(٢)

كان الأهل فى قريتى يتحدثون عن كنز مدفون بجوار الساقية المهجورة ويقولون إن حارسه على هيئة ديك ولن يظهر إلا بعد أن يأتى المغربى ويفتح الكتاب، وظل ينتظر دون جدوى.

(٣)

وهو صغير فى قريته يخرج من الترعة ويمشى على تراب ساخن كأنه النار فيقفز كالملدوغ، وفى المساء تتحرك النخيل أمام بيتهم كأنها الأطياف النورانية ويأتيه صوت الشيخ همام يعلن الأذان فيحس باليقين.

(٤)

كفر يكفر بمعنى ستر يستر، وسمى الكافر بذلك لأنه يخفى الفطرة ولا يبديها.

(٥)

كان أبوه متدينا يصلى الجماعة ويصوم رمضان ويقرأ الأوراد ودلائل الخيرات وكان مزواجًا يحب النساء، وكان إذا امتلأ جيبه بالمال عقب موسم القطن يسافر إلى مصر ويتردد على كازينو عايدة.

(٦)

كوبرى الجلاء كان اسمه كوبرى عايدة، لأنه يقع مجاورا لكازينو عايدة ويقابله من جهة الشمال، كوبرى أبو العلا نسبة إلى الشيخ أبو العلا شيخ بولاق وبينهما كوبرى الزمالك وقد أسموه الآن كوبرى ١٥ مايو وخالتى اسمها جليلة.

(٧)

يعرفون الشعور بأنه دفقات متغيرة ومتقطعة وإذا تكررت فقد الإنسان الشعور ولم يعد هناك تفكير وخالتى اسمها جليلة وزوجها عويضة وابنها حسين.

(٨)

ظلت الآثار الفرعونية مطمورة فى أرض مصر حتى اكتشفها الغرب وقد زرت المتحف البريطانى فى لندن مرات كثيرة وشاهدت الآثار الفرعونية مكتوب عليها presented by Egyptian Government وتذكرت اللورد كرومر.

(٩)

الحدأة انقضت على الكتكوت وأمى تولول ص ١٣٠، ١٣١، ١٣٢.

إن هذا الشكل هذيان يشبه هذيان الواقع وتداخل تفصيلات العالم الخارجى وعبثية يشبه خلخلة الهواء بين أجنحة الطائر لحظة الانطلاق إلى الطيران، إن كان يبدو مفككًا إلا أنه يحمل فى باطنه اتصالاً عميقًا قد يصل إلى حد اللامسافة، ويخفى وراءه جانبًا فنيًا عارمًا فمن خلال الأوصاف والتقريرية واستعارة الوجه العلمى، يحاول أن ينمى نغمة تدخل بهذا العمل إلى دائرة الفن وبقدر موهبته ووعيه بما يفعل بقدر ما تنامى هذه النغمة(٨)، ويزداد هذا الارتباط بين هذه الوحدات المستقلة.

وفى الشاهد الأخير يظهر نوع من العبثية الصوفية - إذا صحت التسمية - لأنه شاهد ما قبل النهاية، لذلك جاء موجزًا وقصيرًا ومكثفًا كمرحلة الشيخوخة، وفيه يكتشف البطل بعد رحلته الطويلة أن الحياة كلها عبث وأن الدنيا قبض الريح فيطلب ملك الموت ليتخلص من هذا العالم.

«أخذ ملك الموت يحوم حول النافذة، كان يبدو كعصفور الجنة زاهيًا ووديعًا وملونًا، تبسمت إليه ودعوته فتحول إلى شاب صغير جميل المحيا حسن المبسم عذب الحديث، جلس بجانبى على السرير وقال:

- لماذا دعوتنى؟

- إنى أريد أن أغادرها، فقد عشت فيها ما عشت ولم أفهم منها شيئًا وكافحت فيها ما كافحت ولم أقبض منها على شىء.

طار طرت وراءه اخترق أجواء السحب حتى وصل إلى البوابة الكبرى بادره الحارس :

- من ؟

- عزرائيل.

- من معك؟

- عبد الحميد ابن نفيسة.

- قل له يرجع فمازالت ورقته تقاوم الريح، وقل له: مكتوب فى صحائف أعماله أنه

أضاع الكثير بسبب استعجاله، وقل له هل تريد أن تضيع أخرتك أيضا بسبب تهورك؟ ص ١٤٧.

إنه يريد أن يصنع قدره بنفسه ولكن أنَّى له ذلك؟ فمازالت ورقته تقاوم الريح، وكما نجح المؤلف فى توظيف الحلم الذى لخص من خلاله رحلته فى الحياة، وكشف عن هذا التوظيف فى نهاية الرواية، فإنه أيضا وعلى نفس المستوى يلخص العبثية فى

نهاية الرواية وفى الشاهد الذى لم يتحقق وكأن العالم يصرُّ على هذه العبثية وأنها جزء من تكوينه، فكل منا يؤدى دوره ويبقى الكون هو المسيطر الوحيد.

«ويشهد صاحبنا أنه ما قصَّر، منذ طفولته وهو يرنو إلى أن يحقق شيئًا بين الناس ومع الناس، حفظ القرآن الكريم وهو فى السنوات الأولى من عمره. وامتص ثقافة الأولين وهو غضٌّ غرير، وأتقن لغة أجنبية وهو شاب صغير، وسافر إلى معظم أنحاء الدنيا وشاهد المتاحف واستمع إلى الموسيقى وعانى وجرَّب، ثم عاد ليؤدى رسالته فوجد العصر غير العصر والقوم غير القوم ووجد الأغبياء يتصدرون والأدعياء يتصايحون» ص ١٥٨.

وعلى ذلك فإن المؤلف نجح أن ينقل هذا العالم بكل أبعاده من خلال شكل فنى جيد يوازى هذا العالم وكأنه المرآة التى تعكس عبثية الواقع ويقصد بالمرآة ذلك البناء الروائى الذى استخدمه المؤلف كوسيلة للتعبير عن الذات الممزوجة بالواقع.

٥ – تيار الوعى :

لقد تعامد تيار الوعى مع الاستخدام المنهجى لظاهرة العبث فى بناء هذه الرواية فجاءت لونًا فنيًا ثريًا وخصبًا، ومنذ أن ظهر تيار الوعى عند جيمس جويس وفرجينا وولف ودوروثى ريتشاردسون، وهو يشق طريقه نحو الكتابة وهو تيار يقوم على ما يعرف بالتفتيت أو البعثرة المنهجية فى تنسيق المادة القصصية وفى رسم الشخصيات وفى السرد ومفردات الأسلوب، وقد نتج من هذا الأسلوب فى البناء الروائى أن أصبحت الوحدة فى الرواية تشبه الكلمة فى الأسلوب وأصبحت الحدة هى الحالة النفسية التى تنقلها الشخصيات وفى مجموعة من الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التى يتألف منها نسيج القصة[٩]، ويرى البعض أن رواية تيار الوعى تختلف عن الرواية السيكلوجية، لأن الوعى استخدم مصطلحًا على هذه الروايات التى يضم مضمونها الجوهرى وعى شخصية أو أكثر، والوعى ليس مثل الذاكرة والذكاء فهما أكثر تحديداً من كلمة الوعى التى تدل على منطقة الانتباه الذهنى التى تبتدئ من منطقة ما قبل الوعى وتمر بمستويات الذهن وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستويات التفكير والاتصال بالآخرين.

وهذه المنطقة الأخيرة هى التى نعنى بها القصة السيكلوجية، لكن قصة تيار الوعى تختلف عنها فى عنايتها بالمستويات التى تقع على هامش الانتباه لأنها نوع من القصص يركز فيه أساسًا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات(١٠).

وعلى هذا النحو يمكن رؤية هذا التيار فى رواية شواهد ومشاهد يختفى حول البعثرة المنهجية فى بناء الرواية التى تشبه التكنيك السينمائى بما يتيح للمؤلف حرية التعبير عن النفس وكشف الباطن، وذلك حين تتحدث الرواية عن ذات الكاتب وتصف علاقاته بالآخرين على امتداد الرواية والتركيز على مفردات اللحظة الحاضرة، كل هذا فى تنسيق فنى مع معطيات البناء العبثى للرواية.

ويرى بعض النقاط أن من أسس التكنيك لدى أصحاب تيار الوعى استخدام المونولوج الداخلى المباشر، والمونولوج الداخلى غير المباشر، والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ومناجاة النفس والتداعى الحر من خلال الذاكرة والحواس والخيال، لأن الوعى فى حركة دائمة لا يتوقف إطلاقا، وهو يجرى فى فيضان وتدفق لا تحده أفكار مرسومة، وهو فى جريه ربما يسلك سبلاً على مستويات قريبة من اللاشعور(١١).

إنه يشبه الهذيان الفنى الذى يبدو واضحًا فى رواية شواهد ومشاهد «رأى أخته تطل من النافذة سعيدة تتبسم ورأى أسفل النافذة رجلاً يبادلها الابتسام، فغلت الدماء فى عروقه، كان لتوه قد سمع قصة شفيقة ومتولى وأخذ يستعيد ما قاله متولى أمام القاضى.

سأل متولى القاضى: ما حكمك على شجرة قد مالت على بيت الجيران، فأجابه: أقطعها.

وظن نفسه متولى وأخذ يفكر فيما يقوله أمام القاضى ويعيد ويزيد ولكن النافذة قد أغلقت وانسل الرجل بعيدًا» ص ٢٩.

إنه يدع نفسه تتذكر عفويًا قص شفيقة ومتولى فى موقف يستدعيه اللاشعور ويتكرر هذا الشكل كثيرا فى هذه الرواية متدفقا فيما يشبه التداعى الحر.

زوج بنت خالتى اسمه زكى شندى كان يعمل ترجمانًا، يلبس العمامة والقفطان ويرطن بالإنجليزية كأحد أبنائها وفى المنزل يصوم ويصلى ولا يسمح لزوجته أن تطل من النافذة، وفى المساء يغنى مع الخواجات ويشرب البيرة وتأخذه الجلالة ويلقى بالعمامة ويتحزم بالشاش ويرقص، وفى جيبوتى تسامرت وزوجتى مع أسرة يمنية، وحينما ترى المرأة اليمنية فرنسيا تغطى وجهها وتقول: الكافر وصل» ص ١٣٢.

– خالتى اسمها جليلة وزوجها عويضة وابنها حسين، أما المازنى فقد سمى نفسه إبراهيم الكاتب وأخذ ينتقل فى فنادق الأقصر والإسكندرية بين لولو وشوشو وظل طيلة حياته. ص ١٣٤.

– المثقفون على قهوة ريش يتجرعون البيرة ويدخنون الشيشة ويصدرون مجلة جاليرى وزيطة يصنع العاهات وحميدة تترك زقاق المدق.

– الحداد أشعل النار فى نفسه والكاهن، يحرق البخور فى المعبد ويحيى الطاهر عبد الله مات قبل الأوان، وخالتى اسمها جليلة وزوجها عويضة وابنها حسين وحفيدهما عبد الحميد وأخى كذلك اسمه عبد الحميد . ص ١٣٥.

وهذا التداعى الحر واستخدام الرمز فى البناء الروائى يجسد صدى تيار الوعى، ولذلك فإن المونولوج القائم على التداعى الحر دفع المؤلف إلى استخدامات جديدة فى البناء الروائى مثل قطع الحديث وبتر المواقف وظهور الهذيان واللغو ومنطق الطفل أحيانًا وعدم التقيد بالربط المنطقى والرتابة العقلية «وهذا لون من اللامعقولية لأن العقل عاجز عن تعليل ملوك الإنسان وتداعى خواطره.

فهو يقطع قصة صفية التى وردت بين ثنايا هذه الرواية ليتحدث عن عملية ختانه، ويقطع حديث نوبى عبد المعطى ليذكر غيابه الطويل عن القرية وهو يمزج بين النكتة وسخرية الواقع بشكل هزلى:

صعيدى وصعيدية أنجبا تسعة أطفال سمر، وكان العاشر أشقر وعيونه خضر، وعلى فراش الموت أرادت الزوجة أن تعترف بالخيانة ولكن زوجها قال لها: أعرف من تقصدين إنك تقصدين الطفل الأشقر، فأجابته بوهن: إننى أقصد التسعة السمر، وفى الخليج أنجبت الخادمة الفيتنامية ابنا يشبه الرجل العربى، وفى الوقت نفسه أنجبت الزوجة ابنا يشبه سائقها الفيتنامى، فما كان من الرجل العربى إلا أن تصرف بشهامة وأعطى للسائق ابنه، وابنه هو ابنه ثم طرد الجميع، وتزوج من أخرى على كتاب الله وسنة رسوله» ص ١٣٣.

– وبعد حرب الخليج سمى الناس – الشوارع بوش وسموا أولادهم بوش وكلما دخل صدام على زوجة وجد عندها بوش.

إنها مفارقة تيار الوعى وعبث المنطق والحياة وجهاد روحى فى محاولة للكشف عن فوضى هذا العالم من خلال المونولوج الداخلى والاستبطان والنزاعى والديالوج الخارجى وتحمد الزمان والانتقال من اللحظة الحاضرة إلى الماضى القريب والقطع والوصل بين

التذكر والهذيان وحالات اللاشعور بما يشير إلى وعى الكاتب بهذا التيار واستخدامه الاستخدام الأمثل وجعله موازيا لتيار العبثية.

ولذلك جاء البناء الفنى لهذه الرواية التى قصَّرت هذه الدراسة فى اكتشاف العوالم الأخرى المؤسسة فى بنائها أيضا مثل البعثرة المنهجية للغة التى مارت عبر الانتظام العلائقى للكلمات نوعًا من التوظيف الدلالى الذى يخدم الخطاب الروائى ويكشف عن مشاعر البطل وحدود علاقاته بالعالم الخارجى.

جاء هذا البناء محكمًا ينمُّ عن خبرة فنية عالية بمستويات القص وتوظيف المناهج والأساليب المختلفة فى العالم الروائى لخدمة خطابه الروائى، وجاء منطق العبث على مستوى الواقع والشكل الفنى للرواية يعرض منطق الرفض الدلالى والرفض الفنى والثورة على تقليدية الرواية، فإن فكرة الاهتمام بالأحياء الشعبية وتقديم النماذج الغربية لم تعد قادرة على التعبير عن هذا العالم الذى يشبه البركان فى ثوراته وتناقضاته المختلفة وإنما يجب أن تقدم الكون، كما هو لأن الإنسان لم يعد المسيطر الوحيد على هذا الكون وإنما هناك مخلوقات أخرى تلعب دوراً بارزا وظاهراً فى الحركة الكونية ولا يجب على الفن أن يغفل هذه المخلوقات ودورها.

وتعد هذه الرواية من أهم الروايات التى تؤسس لأشكال روائية جديدة تناسب متغيرات الفن والواقع.

مراجع الدراسة

(١) شمس الدين موسى، رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنا مينًا، مجلة فصول، المجلد الثانى، العدد الثانى، يناير/ مارس ١٩٨٢، ص ٢٦٦.

(٢) ميخائيل نعيمة، سبعون، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٥٩) ص ٩.

(٣) يمنى العيد، السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، مجلة فصول العدد الرابع، شتاء ١٩٩٧، ص ١٣.

(٤) د. نعيم عطية، الذاكرة والزمن والرواية، مجلة القاهرة، العدد ٧٤ أغسطس ١٩٩٧، ص ١٩.

(٥) روجر. ب. هنيكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة د. صلاح رزق، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، العدد ٥٦، مايو ١٩٩٩، ص ١٠١.

(٦) د. عبد الحميد إبراهيم، الأدب وتجربة العبث، (القاهرة، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، ١٩٧٣) ص ٥٠.

(٧) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٩.

(٩) د. طه محمود طه، القصة فى الأدب الإنجليزى (القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦) ص ٤.

(١٠) يحيى عبد الدايم، تيار الوعى والرواية اللبنانية المعاصرة، مجلة فصول، المجلد الثانى، العدد الثانى، يناير/ مارس، ١٩٨٢، ص ١٥٥.

(١١) المرجع السابق، ص ١٥٥.

الشكل الأصيل بين التنظير والتطبيق
فى إبداعات عبد الحميد إبراهيم

د. عمر شحاته محمد



(١)

فكر عبد الحميد إبراهيم وإبداعه القصصى دراسة أنجزها د. شعبان عبد الحكيم، وهى تختلف عن الدراسات السابقة لإبداع عبد الحميد إبراهيم فى محورين، هما:

المحور الأول : أنها دراسة شاملة لإبداعه، بينما الدراسات الأخرى عبارة عن مقالات تخص عملًا إبداعيًا منفردًا.

المحور الثانى : أنها دراسة تقف على فكر الكاتب ورؤيته للشكل الأصيل من خلال منظوره الفكرى أولًا، ثم تبحث فى إبداعه عن تطبيق المنظور تطبيقًا فنيًا واعيًا.

وقد تتبع الباحث محاور الشكل الأصيل فى فكر عبد الحميد إبراهيم فى كتابه **الوسطية** فى الجزء الرابع **نحو رواية عربية** ليعرض قراءة الكاتب الفعالة للقصة فى تراثنا العربى، هذه القراءة التى تبحث عن تكوينات العمل الأدبى، لا الجرى وراء ما يتضمنه من أفكار يوجزها القارئ فى صورة مبتذلة منفصلة عن طرائق التعبير وتقنيات السرد ليوجز لنا عناصر الشكل الأصيل، كما تجلت فى فن القصة عند العرب، وفى كتابات المعاصرين كنجيب محفوظ فى **ليالى ألف ليلة**، **وحديث الصباح والمساء**، وجمال الغيطانى فى أعماله **وقائع حارة الزعفرانى وخطط الغيطانى**، وألفريد فرج فى أيام وليالى السندباد.

وهذه المحاور الفنية تتجلى فى الوحدة التركيبية التى تجمع بين أجزاء العمل الأدبى، فى وحدة تتجاور فيها الأحداث ولا تتداخل، ولا تخضع لمبدأ السببية وقانون الاحتمال أو الضرور، كما نظرت لها القصة التقليدية، ونجد تغييب البطل والاعتماد على الراوى وأسلوب الحكى، وافتقاد المكان لسطوته ليصبح رمزًا أكثر منه واجهة أو خلفية للأحداث، والاعتماد على الزمن النفسى لا الزمن الخارجى فى بناء القصة، إضافة إلى عنصر الرؤية الحضارية المعبر عن الحضارة العربية، حيث العناية الإلهية التى تجعل المرء – دائمًا – عامر القلب بالإيمان، متحفزًا للعمل، متوكلًا على الله، إن كان هناك توفيق فمن الله، وإن جاء خلاف ذلك فلحكمة لا يعلمها إلا الله، لذا فلا يأس ولا قنوط ولا أمراض نفسية.

هذا خلاصة ما ورد فى الفصل الأول فى تنظيره للشكل الأصيل عند الكاتب.

ثم تتبع الباحث بعد ذلك لإبداع الكاتب فى الفصول الأربعة، ليعرض فى الفصل الثانى لتطبيق الكاتب لهذا المنظور فى روايته **حلم ليلة القدر** التى جاءت امتدادًا لفكره الوسطى

قلبًا وقالبًا، لنرى تلاحمًا بين البطل فى فكره، وبين رؤية الكاتب النظرية فى الجزء الأول من **الوسطية العربية**. ويحمل البطل كثيراص من سمات مؤلفه، ورؤيته الفكرية للخلاص والبعث العربى، فى التمسك بالأصول، مع الإفادة من منجزات العصر بما يعضد هذه الأصول ويتفق مع روحها. فلم نر أحداثًا أو سردًا بصورة تقليدية، يرتبط بعضها ببعض بمبدأ الضرورة، ولكن وجدنا أسفارا ثلاثة، وكل سفر عبارة عن ملف يحمل بين دفتيه مجمعة من الأفكار تتجاور فيما بينها. ولا نجد رسمًا دقيقاص لشخصية البطل سواء فى ملامحه الظاهرة أو النفسية، واستخدام المكان استخدام رمزى ليوحى بنورانية الرحلة الحلمية التى قام بها، إضافة إلى استخدامه للزمن النفسى، فالرواية أحداثها تقع فى ليلة، بينما نجد فقرة من الفقرات داخل السفر مدتها ليلة كاملة، إضافة إلى اسنخدامه للشعر، والقرآن الكريم، والحديث النبوى، والحكمة واللغز، لتصبح الرواية نسيجًا متجانسًا معبرًا عن روح التراث فى صورة عصرية.

فى الفصل الثالث يعرض الباحث لروايته **شواهد ومشاهد** التى تمثل سيرته الذاتية الروائية من خلال الشكل الأصيل، ليصبح صاحبها رمزًا للشخصية الوسطية التى تبحث عن ذاتها فى ظل العناية الإلهية التى تعيش الحاضر وتستشرف المستقبل، وتوازن بين الدنيا والآخرة، بين الواقع والخيال، بين القيمة واللاقيمة، فى رؤية متوازنة لا اختلال فيها ولا اضطراب.

أما الفصل الرابع فيدور حول الرؤية الحضارية فى **البيت الكبير**، ليعبر هذا البيت عن روح الشرق فى إيمانه وتفاؤله واستشرافه للغد، محققًا النصر بقوة إيمانه، بلا يأس ولا قنوط يدمر نفسيته مهما كانت النكبات، ليعارض فيها الكاتب نجيب محفوظ فى **أولاد حارتنا** حيث قرأ تاريخ المنطقة بفكر مستور، فأنهى روايته بموت «الجبلاوى» وتمجيد العلم.

أما الفصل الخامس فخصصه الباحث بدراسة فن القصة القصيرة عند الكاتب والذى يتجلى فيه رؤية الكاتب النظرية، لنجد القصص تتجاور ولكن يمكن أن تعبر عن رؤية واحدة، رغم تنوعها (قصة – حكاية – نكتة – فصلة – حكمة.. إلخ) إضافة إلى استخدامه للشعر وللقرآن الكريم اعتمادًا على الراوى.

إن هذه الدراسة تكشف عن قيمة إنجاز عبد الحميد إبراهيم الأدبى ومنظوره الفكرى للشكل الأصيل، وفى الوقت نفسه تعكس لنا وعى صاحبها وامتلاكه لأدواته النقدية فى التعامل مع النص وقراءته القراءة الفعالة.

(٢)

وفى تصورى أن مجموعة **قال لقمان** القصصية لأستاذنا الدكتور عبد الحميد إبراهيم تمثل نمطًا جديدًا فى مجال القصة، فهى تارة تفسر المصطلح: الأرنب - البنك - جبنة.. إلخ.

وتارة تعتمد على جانب الحكى من خلال قوله «قال الراوى»، والراوى هنا هو الكاتب نفسه، فهى فى تخيلى تفتقد فى بعضها جانب السرد والاعتماد الأساسى على جانب الحوار واعتماده فى بعض منها على مجموعة مشاهد هى الغالب غير مترابطة مثلا: كابوس أول، كابوس ثانٍ.

وأيضًا تفتقد بعض قصص هذه المجموعة الأسس المعروفة للقصة، من إثارة القارئ، ومشاركته من خلال وجود عقدة أو حبكة فنية، ثم التوصل فى النهاية إلى حل هذه العقدة أو ما يشبه الحل.

كذلك فى مخيلتى أن بعض قصص هذه المجموعة تفتقد تنامى الفكرة عبر الأحداث، ولذا لا نجد فيها تدرجًا للأحداث أو تنوعًا للشخصيات مابين ثانوية وفرعية كما هو معهود فى مجال القصة، ونجد ذلك واضحًا على سبيل المثال فى قصة «القاموس العصرى» من باب المثال.

أنا لا أقصد الانتقاص من شأن هذه المجموعة ولكن ما أقصد أن بعضًا منها يختلف فى بنائه عن البناء التقليدى للقصة. ولذا أعتقد أن هذا النوع من القصص يمثل إطارًا جديدًا أو نوعًا جديدًا يدخل فى مجال التجريب فى القصة العربية.

وليس معنى ذلك أن **قال لقمان** تفتقد الأصالة ولكن نجد الأصالة واضحة فى الاعتماد على التراث سواء التراث الدينى أو التاريخى.. فمثلًا نلاحظ الاقتباسات الوفيرة من القرآن الكريم التى تصل إلى اقتباس النص نفسه كما هو فى قصة «أمريكا على سطح الصفيح الساخن» (ص ١٧)..

«قال موسى للعبد الصالح :

- هل أتبعك على أن تعلمنى مما علمت رشدًا .

قال :

- «إنك لن تستطيع معى صبرًا»..

فنفس هذا الحوار هو الموجود فى الآيات الكريمة من سورة الكهف (آيات ٦٥. ٦٦. ٦٧)، حتى العنوان نفسه الذى عنونت به المجموعة مأخوذ من القرآن الكريم. وأيضا نجد

التراث موظفًا فى بعض قصص هذه المجموعة، كما هو الحال فى قصة «سليمان والهدهد».

ولم تغفل هذه المجموعة التراث التاريخى والأدبى كاعتمادها على نفس قصة ألف ليلة وليلة، وهذا واضح من قوله «قال شهريار – قالت شهر زاد» فى قصة «الرجل الذى تزوج أخته».

ولا تغفل هذه المجموعة الاعتماد على جانب الزمن وهو شكل من الأشكال الأدبية.

ولا شك أن الجمع بين الأصالة والمعاصرة ليس بغريب على أستاذنا الدكتور عبد الحميد إبراهيم، بل هو السبيل الذى نهجه فى كتاباته النقدية ومقالاته، وفى إبداعاته ونادى به فى وسطيته، فلا نغفل تراثنا الذى نشأنا عليه، ولا نعادى الجديد لحداثته.. فلننظر إلى الماضى بعين الحاضر.

شواهد ومشاهد

محمد العشرى

الدكتور عبد الحميد إبراهيم اسم بارز فى الحياة الثقافية وقد قرأت مؤخراً كتابه «شواهد ومشاهد» الصادر عن هيئة قصور الثقافة، فتوقفت كثيراً مع شواهده واندهشت لمشاهده العميقة، وهو فى هذا الكتاب يقدم جزء من سيرته الذاتية فى قالب روائى جديد، مفعم بالحرارة والصدق والعمق. وجدته فى بعض المشاهد والتى تتطلب بعضًا من الجرأة وبعضًا من الإحجام فى كشفها يقدمها بطريقة خاطفة كشهب يمر فى ظلام دامس. وفى تقديمه لتلك السيرة يقول: «وكما تختلط حروف الشواهد بحروف المشاهد تختلط أيضًا الذكريات وهى ترتعد بعيداً كأعمدة التلغراف يراها المشاهد من نافذة قطار سريع».

إنه يسرد حكايات وأساطير قريته النائمة فى ذيل النيل فيقول: «كانت أمسية من أمسيات الشتاء القارص والجو ملبد بغيوم الحرب العالمية الثانية والأهل يتناقلون الأخبار ويلقون على أطفالهم أسماء الأبطال وقادة الحرب» و«فى المساء يتجمع الأهل حول النار يشوون الذرة ويمصون القصب ويتندرون بالحكايات والنكات ويضحكون». ونجده يذكر بعضًا من أحداث الماضى، وهو الصغير فى تلك الفترة يرسم لنا: الملك فاروق، سيارات الإنجليز والألمان، الفيضان، وأمه التى تحذره من الغولة والعفاريت، ووالده - كبير العائلة - النائم تحت وطأة الثأر، فنجده يتصدى لكل ذلك بالأحلام وحفظ القرآن. ويخبرنا الكاتب فى مشاهده أنه كان شديد الإعجاب بطه حسين، وألف ليلة وليلة، وكامل الكيلانى، وعالم إحسان عبد القدوس، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ويقدم لنا صورة نابضة لما كان يدور فى الحياة الثقافية من خلال «قهوة ريش» وكيف كانت كخلية نحل فى فترة الستينيات، وكيف رأى حياة الكثيرين مثل: الكاتب الكبير نجيب محفوظ، وعباس العقاد، ويوسف الشارونى، ومحمود تيمور، ويحيى الطاهر عبد الله، المحبوس فى «الطوق والأسورة»، وعبده جبير يبحث عن «سبيل الشخص» وجمال الغيطانى ينقب فى «أوراق شاب عمره ألف عام» وعبد العال الحمامصى يضع لبنة «أخميم حبى» وكيف ربت على ظهره يحيى حقى وهو رئيس تحرير مجلة «الآداب» وأفسح مجالًا لمقالاته. وينتقل الكاتب من أقصى الصعيد إلى القاهرة، إلى أوروبا، إلى المنيا حيث تصحو فكرته ومشروعه الكبير من مخزن ذاكرته، ويرى أن المنطقة العربية من شرقها إلى غربها، ومن شمالها إلى جنوبها، تسيرها روح واحدة، فعزم على أن يكتب كتابًا تحت عنوان «عبقرية الصحراء» ويغير العنوان بعد ذلك

ليصبح «الوسطية العربية» والتى صدرت فى تسعة أجزاء وجهد ثلاثين عامًا، وفى خلفية المشهد يبدو «إخناتون يحيى قرص الشمس، ويستقبل بين صدريه شعاع الصباح، الذى سيطرد الخفافيش والظلام، ويجعل آلهة الشر تتوارى».

إن الدكتور عبد الحميد إبراهيم وهو يتحدث عن ابنه وابنته يبدو وكأنه يحتضن أبناء العروبة بين ذراعيه، مازجًا بين الواقع والخيال والحلم، وآملًا فى فارس يحمل «الوسطية» وينشرها من أقصى الجنوب إلى أقصى الشمال، ومن أقصى المغرب إلى أقصى المشرق.

حقًا إن كتاب «شواهد ومشاهد» يحمل القارئ على بساط الريح السحرى ليتجول بين الواقع والخيال والأساطير، وليعيده إلى نهر النيل ليتذوق طعم الحياة المصرية الأصيلة.

الوسطية والهوية

محمد سالمان



– ١ –

تتبع عظمة المفكرين فى كل عصر من العصور أنهم يهيئون أسباب البقاء والاستمرار، إذا بدت عوامل الضعف تدب فى جسد أممهم فيقدمون من عصارة فكرهم الراقى زادًا لتخطى الأزمات، ويضعون أقدام أممهم على عتبات التاريخ، ضاربين بذلك نموذجًا حيًا لا يخبو على مر الأزمان والعصور، تسترشد به الأجيال القادمة، وهم لا يكتفون بهذا الدور فحسب، بل يعدون لكل مرحلة رجالها الذين يحملون الشعلة بعدهم، ليكتمل البناء وتتواصل الأجيال.

– ٢ –

كانت ألمانيا قبل أن تتوحد مفككة إلى مقاطاعات ودويلات متفرقة، لا يجمع بينها رابط وتطلعت تلك المقاطعات والدويلات إلى الوحدة تحت راية واحدة، وتحت هوية واحدة، وعكف المخلصون من أبنائها على أى شىء يتوحدوا، وانتهى الأمر إلى أن اللغة الواحدة هى الأداة الأولى فى عملية الوحدة والترابط، وهنا قام أديب ألمانيا الشهير (هيردر) فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ونادى بأهمية اللغة فى عملية الوحدة، وصهر عوامل الفرقة والتمزق، واستعان فى ذلك بالشعراء والأدباء والخطباء ليساندوه فى مهمته الكبرى، فراحوا ينسجون شعرهم ويقدمون رواياتهم ويلقون خطبهم التى تتغنى بحلم الوحدة، وجمال الطبيعة فى بلادهم مما مهد الطريق بعد ذلك لـ (بسمارك) الذى حول الحلم إلى حقيقة وحقق الوحدة على أرض الواقع، وبعث لأول مرة هوية ألمانيا المفتقدة، فما كان من الشعب الألمانى بعد ذلك إلا أن كافأ (هردر) ورد له الجميل بأن جعلوه أول رئيس وزراء لألمانيا الموحدة.

– ٣ –

فإذا كانت اللغة وحدها قد قامت بمهمة توحيد ألمانيا فى الماضى، وأعادت إليها هويتها الضائعة، فليس الأمر ببعيد على الأمة العربية، لكى تخطوا خطواتها فى بعث هويتها بعد أن ظلت قرونًا طويلة لا تتعدى ذيل القائمة، وليس ذلك بمستحيل فقد أثبتت عاديات التاريخ وحوادثه، أن هذه الأمة لا تنقرض ولا تموت، هى حقًا قد تضعف أو تتراجع ولكنها مع كل ذلك تظل محتفظة ببذور بقائها داخل نفسها، حتى إذا ما سنحت الفرصة لتلك البذور نمت وترعرعت وأشرق فجر جديد.

- ٤ -

أغار التتار على ديار الإسلام، وامتد زحفهم وتواصلت حملاتهم، حتى وصلوا إلى بغداد - عاصمة الخلافة الإسلامية - وأسقطوها، وظن الناس فى ذلك الحين أن التتار قوم لا يهزمون، وفى وسط تلك الهزائم والناس حيرى لا دليل لهم، هيأ الله لهذه الأمة السلطان قطز، الذى وحد الصفوف، وجمع الأمة على كلمة سواء فأحرز النصر المبين، الذى سجله التاريخ بحروف من نور حتى وقتنا هذا، لأنه أنقذ أمة كادت أن تسقط، وعلى المستوى الفكرى ظهر ابن تيمية، الذى جدد الفكر ونبذ التقليد وأحيا روح الاجتهاد، والذى مازالت اجتهاداته وأفكاره زادًا للعلماء حتى دهرنا الحاضر.

- ٥ -

وفى العصر الحديث، وبعد أن رحل الاستعمار عن بلادنا العربية، شهدت المنطقة يقظة عربية تجلت فى أهمية بعث روح الخصوصية والتخلص من التبعية، وكان الأدباء والمفكرون المخلصون أول من أحسوا بعظمة تلك المشكلة، ومن ثم بدأت الأنظار تتجه نحو ضرورة أن يكون لنا مذهب عربى إسلامى ينطلق من الواقع ويعكس خصوصية المنطقة، ويعبر عن ثقافتنا المنبثقة من صميم الدين الإسلامى، لأن الإسلام هو الذى أعطى المنطقة وجودها ومنحها خصوصيتها، ونقلها من أمة تعيش على هامش التاريخ إلى أمة تصنع التاريخ، ومن أجل ذلك تبارت الأقلام وعقدت الندوات والمؤتمرات من أجل أن يكون لنا مذهبنا الخاص بديلًا عن المذاهب الغربية المستوردة، والتى باتت عاجزة عن حل المشكلات فى منشئها الأصلى الذى خرجت منه لتصدر إلينا.

ولكن تلك الندوات والمؤتمرات وقفت فقط عند ضرورة وجود هذا المذهب، أما كيف يكون هذا المذهب فلم يغامر فى تلك المرحلة أحد، إلى أن جاء عبد الحميد إبراهيم وتصدى لمرحلة كيف يكون لنا هذا المذهب، فعكف على قراءة كتب التاريخ والتفسير والفقه واللغة والفلسفة، ليستخلص منها ذلك المذهب الذى طال البحث عنه، حتى اكتملت الفكرة فى ذهنه، وأخرج (مذهب الوسطية) الذى تشكل فى ستة مجلدات، تضم مذهبًا عربيًا يضرب بجذوره فى أعماق الحضارة العربية الإسلامية، ويقدم رؤيته فى العصر الحديث التى تنبع من طبيعة المكان وإضافة التاريخ، وروح الإسلام الذى ميز هوية المنطقة، وجعلها واضحة لا تنتمى إلى شرقى ولا إلى غربى، بل تحتوى الشرق والغرب معًا فى صبغتها المميزة.

هذا... ولم يكتف عبد الحميد إبراهيم بالكشف عن جذور هذا المذهب قديمًا، وتحديد ملامحه حديثًا بل ذهب إلى أبعد من ذلك، فراح يرصد الواقع العربى المعاصر بكل

إمكاناته، فى محاولة لإعادة الثقة ببعث وسطية عربية معاصرة، تحمل هوية المنطقة، كما حدث فى ماضى الأمة العربية، حينما كانت حضارتها زاهرة تملأ الشرق والغرب.

وبعد... فقد كانت البداية مع النموذج الألمانى، والذى وضع فى حيز التطبيق العملى، فحقق ما رنت إليه ألمانيا فى بعث هويتها المفقودة، تأتى النهاية لتقدم النموذج العربى فى بعث الهوية العربية من جديد. فهل من مجيب؟



الرواية العربية والبحث عن جذور

طارق الشوكي



هذا الكتاب للدكتور عبد الحميد إبراهيم، يسير فى الاتجاه الذى تتبناه جماعة التأصيل الأدبى والفكرى، ويتمثل فى البحث عن الجذور التراثية للأجناس الأدبية والعلوم الإنسانية، فالكتاب يحاول أن يعيد تشكيل خريطة الرواية العربية بطريقة تأصيلية، تنطلق من واقع المنطقة الأدبى والفكرى، وتتلخص فى ثلاث خطوات:

الخطوة الأولى تتمثل فى **الإحساس بالمشكلة**، كما نرى فى روايات كثير من الرواد ممن اهتموا بمشكلة الصراع الحضارى بين الشرق والغرب، ومثال ذلك رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، فالبطل فيها يحس وهو فى باريس بالفارق الحضارى، ويقع ضحية هذا الفارق، ويصل فى النهاية إلى أهمية التشبث بهويته الخاصة، والمتمثلة فى ثقافة حضارته المكانية والزمانية، كمانعة صواعق تحميه من الصدمات الكهربائية المباغتة.

وتتركز الخطوة الثانية فى البحث **عن مضمون من واقع المنطقة**، ولكن من خلال شكل أوروبى مستورد، وهو الفخ الذى وقعت فيه الرواية عند جيل الرواد، ويسميه المؤلف بالنزعة التوفيقية، لأنها تحاول أن توفق بين شكل من صنع حضارة أخرى، ومضمون من واقع البيئة، وتكون النتيجة لصالح الغالب على حساب المغلوب، من هنا بدت معظم روايات الرواد صورة ممسوخة للأشكال والمذاهب الأوروبية، أو على حد وصف «جيب» فى بحثه عن «الرواية المصرية» بأنها تقتات على الموائد الأوربية، ولا سبيل لها للخلاص من هذا المأزق، إلا إذا نشأت فى صحن الأزهر الشريف على حد تعبيره.

ويضرب المؤلف مثلا على ذلك برواية «الثائر الأحمر» لعلى أحمد باكثير، التى تتعرض للنظام الرأسمالى، وللنظام الشيوعى، وتبين فشلهما فى تحقيق العدالة والمساواة، وتطرح بديلًا عنهما نظامًا إسلاميا ينبع من الجماهير، ويعبر عن وجدانها، ويحقق بطريقة عملية فكرة العدالة، ولكن هذه الرؤية المضمونية، تتم من خلال شكل أوروبى يلقى بحضوره على هذا البذل الإسلامى، فيجعله يبدو خائفًا وحذرا وغير محدد المعالم.

إن باكثير يعرض بالنقد للنظام الماركسى، وينبض ويفصل فى أكثر من فصلين، ويعايش القارئ هذا النظام من خلال الرواية، بينما يبدو البديل الإسلامى مطروحًا بطريقة عرضية غير محددة المعالم. إن حمدان بطل الرواية، بعد أن تسقط تجربته التى تقوم على النظام المادى، يلتقى بصديقه، ويوليان وجهيهما نحو النظام الإسلامى، الذى يقيمه

الخليفة المعتضد، على فكرة الزكاة والحب والسلام، ثم تنتهى الرواية بجملة واحدة تقول «ثم ابتلعهما الظلام»، وهى جملة توحى بعدم ثقة المؤلف فى بديله وتقديمه بصورة حذرة متوجسة، لانشرح هو هذا البديل، الذى يختلط بالظلام والغموض والمجهول، إن القراء وأنا واحد منهم يحسون بالحاجة إلى فصل أخير، تحت عنوان «الثائر الأخضر» يقدم تفصيلات هذا البديل، ويدفع القراء إلى معايشته.

أما الخطوة الثالثة، فهى تتمثل **فى البحث عن شكل أصيل للرواية العربية**، وهى أهم هذه الخطوات، لأن الشكل يجر معه مضمونه، ويسهم فى خلق رؤى حضارية تنبع من تاريخ المنطقة.

وذكر المؤلف أن هذه الخطوة بدأت تتخذ شكل ظاهرة على امتداد الوطن العربى. عند محمود المسعدى بتونس، وإميل حبيبى بفلسطين، والطاهر وطار، وعند نجيب محفوظ وجيل الستينيات بمصر.

وقد ضرب المؤلف مثلا على هذه الخطوة رواية نجيب محفوظ «حديث الصباح والمساء» لأنها قامت على شكل القواميس العربية، ورتبت شخصياتها بطريقة تقوم على حروف الهجاء، مما يجعل الحفيد قد يأتى فى الذكر قبل الجد، لأن اسمه يبدأ بحرف يسبق فى الترتيب الحرف الذى يبدأ به اسم الجد، وحطم نجيب محفوظ الخط التطورى التاريخى، الذى يبدأ فى نقطة، وينتهى عند نقطة، وبين البداية والنهاية تأتى النقطة الوسط، أى الذروة أو العقدة فيما يقول النقاد، وهذا الخط يمثل الهيكل الرئيسى لبناء الرواية وللوحدة العضوية.

وتبنى نجيب محفوظ فى هذه الرواية وحدة من نوع جديد، تقوم على مفهوم تراثى، فكل شخصية عالم قائم بنفسه، ولكن هناك روابط تجمع بينهم، تقوم على الصلات الإنسانية والعواطف البشرية المشتركة، وتقوم أيضا على ذلك الحس الدينى، الذى يشكل شخصيات الرواية، ويلون تصرفاتها، فيبدو الجميع، وكأنهم خيوط معلقة بيد القدر.

إن هذا الكتاب يعد رائدا فى بابه، فهو يعيد تشكيل تاريخ الرواية العربية ويتخلص من الطريقة التقليدية للكتب السابقة، التى تتحدث عن الترجمة والمستشرقين والاتصال بالحضارة الأوروبية، عن طريق البعثات والتعليم والمطبعة والصحافة والتعريب والتمصير، حتى نصل إلى مرحلة تأليف الروايات على طريقة الشكل التقليدى الوافد من الغرب، ويسمى النقاد هذه المرحلة الأخيرة بمرحلة التأصيل، أى مرحلة غرس الشكل التقليدى الأوروبى فى التربة العربية. أما هذا الكتاب فهو يختلف عن كل هذا تماما، ويرى أن كل ما

يمثل مرحلة ما قبل التأصيل، أو بعبارة أخرى يمثل تاريخا للرواية العربية الأصيلة أى الرواية التى تبحث عن شكلها التابع من التراث، وتتخلق داخل ثقافة المنطقة وتعبر عن رؤى حضارية خاصة، وعن لغة تتكافأ مع هذه الرؤى.

وفى النهاية نحى جماعة التأصيل على هذا الاتجاه، ونتطلب منها المزيد فى صورة مؤلفات أخرى، تتناول المسرح والشعر وسائر الأجناس الأدبية والعلوم الإنسانية، من منظور هذا التأصيل الذى يعكس خصوصية حضارية.

ولن تعجز هذه الجماعة عن ذلك، فهى لا تصدر من فراغ، بل هى تعكس فلسفة خاصة، سبق أن شرحتها فى العدد الأول فى مجلة التأصيل ويأتى كتاب التأصيل تحقيقًا وتطبيقا لهذه الفلسفة.

الأهرام ١٩٩٨/٢/٦

ميثاق الشرف للمثقف المصرى

صفوت ناصف



اتسمت معظم الإبداعات فى الآونة الأخيرة بالفوضى والإغراق فى الجنس والإباحية المبتذلة. وتفشت الألفاظ والعبارات التى تمتهن المقدسات وتجترىء على الذات الإلهية، والرسول الكريم باسم الحداثة.. وكان من تلك الإبداعات وليس آخرها الرواية المشئومة (وليمة لأعشاب البحر) التى أحدثت التمزق بين المثقفين وذويهم.

وقد سار على ذلك المنهج أدباء وشعراء كبار وشباب اجتذبهم بعض المسئولين عن النشر فى هيئة قصور الثقافة، وهيئة الكتاب من الذين يرون أن إثارة الجنس والاعتداء على المقدسات شيء جديد فى الإبداع. وقد تصدت (السياسى المصرى) لتلك الهجمة التترية على مقدساتنا وعلى قيمنا فى سلسلة مقالات نشرت على هذه الصفحة تحت عنوان (الانهيار الوقح.. وغياب دور المثقفين والنقاد).

وطرحت أثر ذلك رؤية للكاتب الإسلامى عبد الرحمن أبو قطيفة حول ضرورة وجود ميثاق شرف للمبدعين ينظم لهم حدود الإبداع، ومساحة الحرية مشيرا إلى أن الحرية ليست فوضوية ولكنها حرية مسئولة وملتزمة. ولكن مع الأسف لم ينتبه أحد إلى ما طرحناه لظهوره فى أثناء هوجة الوليمة المشئومة ودخلت أحلامنا غرفة الإنعاش.

لكن رغم ذلك لم تتوقف جهود المخلصين من كبار المبدعين والنقاد فتحمست (جماعة الوسطية) برئاسة الدكتور عبد الحميد إبراهيم لهذه الفكرة وعقدت ندوتها الشهرية لوضع مشروع هذا الميثاق انطلاقا من الحفاظ على الهوية العربية الأصيلة وإيمانا بالدور الذى يلعبه المثقف العربى فى صناعة القرار، وبلورة وجدان الأمة العربية من أجل هدف واحد.

وقد تبلور هذا المشروع للميثاق حول محورين أساسين أولهما: مبدأ الحرية والمسئولية وينص على إقرار مبدأ حرية المثقف العربى فى التعبير عن رأيه دون مصادرة مما يكفل حرية الإبداع، لأن الحرية ليست شيئا فوضويا إنما هى حرية مسئولة مع احترام حق الاختلاف بين المثقفين دون تسفية أو نقد للذات، كذلك رفض النظرة العقلية الضيقة التى تحد من إبداعات المثقفين العرب ورفض مبدأ الشللية أو التكتلات الثقافية مع ضرورة إقصاء أدعياء الثقافة والشد بعمق على يد المثقف الأصيل ودعمه.

بينما يركز المحور الثانى على مبدأ الثوابت والمتغيرات لأنه لابد من الحرص على ثوابت الأمة العقائدية والتاريخية واللغوية لأنها تمثل الدرع الواقى للأمة العربية ضد المتغيرات المتلاحقة.

لذلك فلابد من التمسك باللغة العربية كلغة قومية فى الأدب ووسائل الإعلام ولغة التخاطب والتعليم لأنها السياج الذى يجمع العرب حول تراثهم ولغتهم هذا إلى جانب الوقوف أمام التيار الأدبى الجنسى الذى يهدم القيم والتقاليد، وينطلق من خلف عباءة الإبداع مع ضرورة انفتاح المثقف العربى على الثقافات الوافدة للتعرف على إنجاز المبدعين لها، ووضعه تحت الفحص النقدى الذى ينطلق من جذورنا الثقافية الأصيلة.

كذلك يدعو الميثاق إلى التصدى للغزو الفكرى الذى يتغلغل بعمق فى واقعنا الثقافى وكذلك مراعاة الفروق المحلية فى الإبداعات الثقافية لأقاليم العالم العربى مع ضرورة توظيف التراث الشعبى لخدمة الهوية الأصيلة.

وقد أكد الدكتور عبد الحميد إبراهيم رئيس الجماعة على أهمية الموضوع الحيوية لأن أى تغيير اجتماعى أو فكرى من المنطقى أن يصاحبه دليل فكرى وإلا أصبحت مجرد خطب عشوائية غير هادفة فيتحول المجتمع إلى مجموعة من التكتلات دون هدف أو فكر، وربما يلتع بعضها الآخر مما يحولها إلى خلايا سرطانية فى جسد المجتمع العربى لذلك كان لابد من وجود ميثاق يجمع المبدعين العرب يكون دليلاً لهم فى حركاتهم الاجتماعية والفكرية والثقافية لأن الثقافة تمثل العقل الرائد.

فالمثقفون هم العصارة الراقية للمجتمع البشرى فإذا افتقدوا الهدف ضاعت الدنيا وما فيها.. ومن هنا رأت جماعة الوسطية طرق الباب الذى تخشاه المؤسسات الرسمية وغير الرسمية، وهو وجود ميثاق يكون نبراساً للمبدعين لذلك دعونا المثقفين والأدباء لنطرح عليهم هذا المشروع ليدلوا كلا منهم بدلوه ثم صياغته صياغة أخيرة ومن ثم توزيعه على كل مكان يتاح لنا.

* * *

تؤكد الدكتورة ثريا العسيلى: أننا فى أمس الحاجة إلى ميثاق يضع النقاط على الحروف فى وقت تختلط فيه معالم كبيرة.. فالعولة جعلت العالم قرية صغيرة مما جعلنا نرى على قنوات تليفزيونية أديبات عربيات يتحدثن بأحاديث يندى لها الجبين، ويتحدث دعاة الثقافة أحاديث يشيب لها الولدان، فأى عالم هذا الذى نعيش فيه، دون أن نلتف ونتحاور، ونخرج ميثاقا تهدأ به أنفسنا، لأننا أصبحنا كمربين وأولياء أمور نشعر بالحسرة على عدم القدرة على التحكم فى أبنائنا.. فكيف نرى ونوجه الشباب فى مراحل عمره المختلفة حتى نتفادى ما يحدث من استهتار بالقيم والأديان؟

لذلك فمن الضرورى إضافة محور جديد هو العولة والخصوصية نركز فيه على أن

يكون لنا إنتاجنا الإعلامى ومركزنا على الانترنت لأننا يجب أن يكون لنا فكرنا النابع من تراثنا المحافظ على قيمنا ومقدساتنا.

ويرى جمال البنا رئيس الاتحاد الإسلامى الدولى، أننا فى مجتمع يضم عسكريين وفقهاء تقليد وأنصار الحكم الشمولى الذين يريدون، أن تكون الدولة حاكمة، وإن ادعوا الحرية وأسسوا أو قننوا الحكم الواحد والحزب الواحد، وهؤلاء الذين يبنى عليهم مجتمعنا. فهذا معناه أنه لا توجد حرية فالحرية الكاملة غير المنقوصة فى الفكر والتعبير شرطان لابد للمثقف منهما حتى يستطيع القيام بدوره فلا مجال لوجود ثقافة فى مناخ القهر والاستبداد والقيود، لذلك فإذا لم تكن هناك حرية أو توجد حرية منقوصة فيجب على المثقف أن يكون داعية دؤوبا لتحقيق الحرية.

ويضيف قائلاً : إن الإيمان بالموضوعية وليس الذاتية أو الفئوية، بحيث يكون الإيمان بالثقافة وليس بالمثقف طبيعة التعليم فى مصر حولت الثقافة إلى برجوازية وأقامت سورا بين الخريجين وبقية الشعب، فى حين أن الشهادة مع انحطاط مستويات التعليم، قد لا تكون أكثر من وسيلة لأكل العيش والإيمان بالتعددية والاستمرارية.. فلابد للمثقف أن يكون متابعًا ومطلعا على مختلف الثقافات حتى يبعد عن الأحادية الفكرية، ولكن من حق المثقف أن يقبل أو يرفض ما يشاء على ألا يحرم الآخر من التعبير عن رأيه.

فطبيعة الثقافة تملى عليها أعمال الفكر والبعد عن التقليد ورفض التسليم للخرافة أو (الديماجوجية) أما عن ضوابطها فهى التى تجعلها تبتعد عن القذف والابتزاز والشطط، لأن هذا يخرج عن نطاق الثقافة.

وهناك واجب خاص على المثقف المصرى، والعربى يميزه عن مثقفى العالم وهو العمل على أنها فترة الانتقال التى بدأت مع الحملة الفرنسية ولم تنته حتى الآن، لأن المثقف ما لم يكن أزهريا فإنه يبتعد عن الجذر الإيمانى لشعوب المنطقة التى كان الدين محور حياتها من إيزيس وحتى ظهور الإسلام.. فلابد للمثقفين من القضاء على الغربة الثقافية التى تعود إلى الثقافة الأوروبية والتى تجافى القيم المغروسة فى طبيعة الشعب المصرى. وأن يتحلى المثقف المصرى بالشجاعة التى تجعله يعترف بأن الدين جزء من مقومات هذه الأمة. وليس معنى هذا التسليم لفقهاء التقليد لأن الإسلام هو القرآن فإذا قامت معركة بين المثقفين والتقليديين فستكون بداية النهضة فى الشرق كما كانت فى الغرب.

* * *

ويؤكد الدكتور أحمد عفيفى على مبدأ الحرية فى ظل مجموعة من الأسس وهى احترام

الرأى والرأى الآخر فى ظل الإيمان بمجموعة الثوابت الثقافية والحضارية مع رفض كل أنواع الاستبداد الثقافى، وضرورة احترام كل المبادىء التى تطرحها الأديان مع عدم المساس بها تحت أى مسمى، وكذلك عدم رفض التكتلات الثقافية لأنها عبارة عن مجموعة من المثقفين يؤمنون بفكر معين، ولهم أيديولوجية محددة لأن رفضها معناه رفض كل الجماعات الأدبية، ومن هنا ستضيع كل الثقافة المصرية.

* * *

ويوضح الدكتور عبد العزيز حمودة: أننا لسنا فى حاجة إلى ميثاق مهدى لوزارة الثقافة لأنها ليست فى حاجة إلى أداة أخرى لقهر الإبداع، وأرجو ألا يساء فهمى لأن من قرأ أعمالى يعلم أننى من المحافظين، فالعملية ليست ميثاقا، وإنما هى (أكون أو لا أكون)، فحينما أستيقظ كل يوم، وأجد الأطفال تموت فى فلسطين بطائرات (الفانتوم) لابد أن أسأل نفسى كمثقف من أنا؟ بمعنى أننا فى حاجة إلى مشروع ثقافى قومى مع وجود هذه الهيمنة الثقافية الغربية لأننا فى زمن العولمة لن يستطيع من يريد العزلة أن يجدها، فقد أصبحت طرفا مستحيلاً.

لذلك فهذا المشروع لا أستطيع أن أحدده وحدى وإنما لابد للمشاركة الإيجابية من جانب المثقفين وسوف يعبر هذا عن هويتنا القومية ويدافع عنها.

وفجأة يتدخل الدكتور عبد الحميد إبراهيم قائلا: إن فكرة الميثاق ليست قانونا إنما هى بديل عن القانون وأقوى منه لأنه نابع من وجدان وعن اقتناع، أما إهداؤه إلى وزارة الثقافة فلأنها عجزت عما تفعله جمعية صغيرة وحاولت وضع ميثاق شرف اجتمعت له مرة ثم انصرفت.

ويؤكد الدكتور عبد الولى الشميرى: راعى (منتدى المثقف العربى) أن اتحاد المثقفين هو ما نسعى إليه دائما، وأن وجود مثل هذا الميثاق هو الطريقة المثلى فى التفكير، فهو لا يعيب الثقافة ولا المثقفين.. وأنا أؤكد أننى باسم (منتدى المثقف العربى) أخذنا فى تبنى هذا المشروع، والعمل على نشره داخل وخارج مصر، لكن هناك بعض الملاحظات من أهمها أننا يجب أن نراعى جانب الإقليمية لا القطرية فلابد للمبدع أن يراعى الجوانب الإقليمية للوطن العربى بأسره لأن الوطن العربى يستقبل ما يتلقاه من مصر غالبا بالترحاب والرضا.

إلا أن الميثاق فى حاجة إلى لائحة تنظيمية تفسر ما أنبهم من معانيه، وما أدمج من ألفاظه لذلك فندوة واحدة لا تكفى.. والمشروع، يستحق الدراسة مرات ومرات حتى نستطيع

الوصول إلى صيغة نهائية يرضى عنها أهل المشرق والمغرب والوطن العربى. إلا أننا يجب أن نعالج الشروخ الموجودة فى أوساط المثقفين لأنهم ينقسمون حول قضاياهم إلى فريقين، ولو امتلكوا أسلحة لتحاربوا وسفك بعضهم دم بعض، إلا أننى أقول أن كل القضايا نتلقاها بالرضا والقبول ومحاولة التعايش السلمى، وأهم ما أؤكد عليه هو احترام الثوابت والقيم وكل شىء جاء من السماء فلا يجوز لأحد التعدى عليها باسم الحرية لأن الحرية لها حدودها البشرية.. لكن أن أتعدى على نصوص ربانية عقدت عليها معاقد الزمن فهذا مرفوض.

واستطرد قائلاً إن قضية الأدب الجنسى التى نعانى منها ولم نخرج منها بحل فقد قمت بعمل إحصاء عن أدب الجنس فى (١٧) كتابا من كتب التراث بعضها يعود للقرن الرابع الهجرى تحدث عن القضية الجنسية، إلا أنها لم تكن فى سياق الإثارة وإنما فى سياق الدعوة إلى الفضيلة.

* * *

وعن كون المثقف العربى الحقيقى لا يحتاج إلى ميثاق تقول الإذاعية الكويتية آمال عبد الله: إن المثقف العربى ليس طفلاً لأن المبدع العربى الحقيقى يعى تمامًا كلمة شرف ولم نجد له خروجًا على المألوف إنما يأتى الخروج فى الألفاظ والصور والتعابير لأنصاف المثقفين وأنصاف المبدعين الذى تجاوزوا حدود المألوف والعادات والتقاليد والدين فيما يكتبون، بل تجاوزوا الخطوط الحمراء لأنهم يبحثون عن الشهرة وعن موقع لهم بين المثقفين. ولو راجعتم معى الأسماء التى أثيرت حولها ضجة إعلامية فستجدون ما أقوله حقيقيًا.

وأضافت نحن افترضنا وضع الميثاق لكى نحمى المثقف والثقافة العربية من الأدعياء والمتسلقين. ولكننا يجب أن نقف عند جملة أشياء أسهمت فى ظهور الأدعياء.. فالصحافة مثلا لا يوجد فيها من يفرق بين الغث والثمين وتنشر ما يكتبه أحدهم الذى هو صديق لرئيس أو مدير التحرير أو لديه توصية من فلان أو آخر.. والتليفزيون أيضا وبخاصة الذين يقدمون البرامج الثقافية أغلبهم ليس له علاقة بالثقافة من قريب أو بعيد، إنما جاءوا بالصدفة أو بالقرب من مسئول أو بالأقدمية، كذلك المؤتمرات والمنتديات نجد أن هناك أشخاصا محددين هم الذين يمثلون مصر فى الشعر وغيرهم فى النقد وآخرين فى القصة والرواية والمسرح. وليست مصر وحدها وإنما فى الوطن العربى. لذلك فعلى المثقف العربى الحقيقى الدفاع عن حريته وعن القضايا الأخلاقية والوطنية وأن يكون حرا فيما يبدع لكن

بشرط أن تكون حرية مسئولة.

ولكن هل ما تم طرحه يعتبر ميثاق شرف مكتملا للمثقف العربى؟..

الدكتور عبد الحميد إبراهيم يؤكد أن ما طرح تمت إحالته إلى لجنة لإعادة الصيغة التى تضم لفيفًا من الأدباء والمثقفين لإعداد الصيغة النهائية فى ضوء الاقتراحات التى ظهرت من خلال الندوة حتى تتكاتف الجهود لنشره فى أرجاء الوطن العربى راجين ألا يدخل المشروع نفس الغرفة التى قد دخلها من قبل.

السياسى المصرى ٢٠٠١/٦/١٧

قصص الحب

هيام دربك

(الحب) واحد من أهم المضامين فى الآداب العالمية كلها، ولا يكاد يخلو منه أدب من الآداب، ولا فن من الفنون. وقد حفظت لنا كتب التاريخ والأدب كثيرا من قصص الحب التى دارت فى أروقة القصور أو بين مضارب الخيام العربية. وتجاوزت شهرة بعض العشاق أحيانًا شهرة فنانين وشعراء.. الكتاب الذى نعرض له فى السطور الآتية يتناول بعض قصص الحب العربية، وتطورها وتنوع أغراضها.

خلص المؤلف من بحثه فى القواميس العربية إلى أن معنى القصة هو معنى عام ومحدد وهو (المتابعة) فقص آثارهم. أى تتبعها بالليل أو فى أى وقت كان، وتقصى الخبر.. أى تتبعه.

وقصص الحب العربية انتشرت بين الناس انتشارًا واسعًا، حتى أن ابن داود لم يجد فائدة من ذكر معظمها فى كتابه (الزهرة) لأنها - على حد قوله - قد كثرت فى أيدى الناس فقل من يستفيد منها، كما أن هناك نظرة إلى هذه الأخبار على أنها شىء لا يتحرى الدقة التاريخية وأنها حكايات شاعت بين الناس، وتزيدوا فيها.

*** أغراض قصص الحب:**

وفى الفصل الثانى من الكتاب نظر المؤلف إلى هذه القصص على اعتبار أن لها دلالات أدبية وإشارات فنية، ولم يطلب منها الصدق الواقعى والوجود التاريخى، فيقول (لا يهم أن يكون قيس أو جميل أو عروة قد وجدوا تاريخًا، وإنما الذى يهمنى أنهم شخصيات قصصية ونماذج بشرية).

ووضع المؤلف سؤالاً فى بداية الفصل الثانى، ثم بحث فى الإجابة عنه.

وهو.. ما هى أغراض قصص الحب العربية؟ وقد انتهى المؤلف من بحثه إلى أن قصص الحب قامت بعدة أدوار لتنفيذ خمسة أغراض رئيسية هى:

* أولها التفسير والشرح لبعض مواقف شعرية لا سيما إذا انطوت هذه الأشعار على بذور وحكايات لبعض مواقف شعرية لا سيما إذا انطوت هذه الأشعار على بذور وحكايات وقصص، كأن يذكر الشاعر ليلة التقى فيها بحبيبته وما لاقى من الصعاب، وحين انتشرت هذه البذور وتلك الإشارات أراد الناس أن يفسروها ويشرحوها، فاختلقوا حولها القصص والحكايات التى تفسر الأبيات بعضها ببعض.

وكثيرًا ما حاك القاص أو الخيال الشعبى أبياتًا مشهورة أنشدها (كثير عزة) عن بكائه وحسرته، يقول:

أقول لماء العين أمعن لعله لما لا يرى من غائب الوجد يشهد
فلم أر مثل العين ضنت بمائها علىّ ولا مثلى على الدمع يحسد

* ثانيًا : هذه القصص أدت وظيفة التسلية: لا سيما بعد أن أظلت الحضارة العربية بعد الإسلام، فتبعها ألوان من الترف واللذات وكثر الظرفاء والمضحكون، فقامت القصة بدورها فى التسلية فى مجتمع حضارى.

* ثالثًا : استغلت هذه القصص فى الإعلام والدعاية: وعرف عن كثير من الأذكياء قيمة فى الدعاية لفنهم والترويج لشعرهم، وتذيع وسط الشعب فاستغلوا القصص وحملوها ما يريدون أن يحملوها، وجعلوها تنتقل وسط الناس ناطقة باسمهم ومذكرة لهم، وقد برع فى هذا النوع كل من (حماد الراوية) (وعمر بن أبى ربيعة). وكان عمر ذكيًا، فقد أكثر من الدعاية لفنه والترويج لشعره، مرة برشوة المغنين والمغنيات حتى ينشدوا شعره كما جاء فى الأغانى، ومرة ثانية بإشاعة هذا النوع من القصص التى أكثر من اختلاقها وترويجها.

* رابعًا : هناك قصص ذات أغراض تعصبية: حيث لم تستغل قصص الحب استغلالاً شخصيًا فحسب فقد استغلت لأغراض تعصبية أيضا، فقد عرف العرب فى تاريخهم صراعًا بين السادة والموالى ونزاعات بين بعض وبعض، فاستخدم كل فريق ما تيسر له من الأسلحة فكانوا ينتحلون الشعر، ويختلقون الأحاديث تدعيما لنزاعاتهم وتأيدًا لميولهم، فنالت بهذا قصص الحب حظها من الانتحال والاختلاق بما يخدم فكرة الفريق المنتحل، وينصر قضيته.

* خامسًا: وهناك قصص ذات أهداف دينية: كأن تحث القصة على الفقه والترغيب فيه والإثابة على الوفاء بالوعد والمكافأة على الصبر وكل العناصر الدينية الأخرى الكثيرة المتنوعة التى يستظل الحب بظلها.

*** تطور قصص الحب:**

فى الفصل الثالث استعرض المؤلف بشكل مطول تطور قصص الحب عبر مختلف العصور العربية وأشكالها وألوانها المختلفة وذلك باتباع عدة محاور رئيسية أهمها.. تتبع الباحث حكاية معينة فى مختلف المراجع ويراقب التطور والفروق. وخلص المؤلف إلى أن التقارب وصل فى بعض الروايات إلى حد استعارة التشبيهات والألفاظ. وأيضا وجد المؤلف أن القصص تطورت مع تطور ظروف العصر، وتأثرت بالتيارات الثقافية

والاجتماعية مثل حكايات الحب الحسية التى رويت عن (ابن أبى ربيعة)، وكانت من النوع الظريف التى لم تبتعد كثيراً عن الخلق العربى ولكن بعد اتصال العرب بالأمم المجاورة كثرت القصص الماجنة والحكايات المنحرفة.

وقصص الحب العذرية: كانت تدور فى العصور العربية الأولى، وكان العرب فى العصر الجاهلى والعصر الأموى يقدرون العاشق ويتعاطفون معه ويعدونه شخصية أرقى من غيرها، ولكن هذه النظرة تغيرت عند كثير من الناس، فأصبحوا ينظرون إلى العشاق نظرة سخرية ويعدونهم مرضى أصابهم الخلل فى عقولهم والاضطراب فى أفكارهم فكانوا يصفدونهم بالحديد ويضعونهم فى دار تسمى (دار المجانين).

المنتدى – الاثنين – ٢٣ من شوال ١٤١٤ هـ



د. عبد الحميد إبراهيم فى سطور

الاسم : د. عبدالحميد إبراهيم محمد

تاريخ الميلاد : ٢٥ / ٤ / ١٩٣٥

الجنسية : مصرى

الحالة الاجتماعية : متزوج وله ولدان

الوظيفة الحالية :عميد كلية الدراسات العربية

التدرج التعليمى : ابتدائية الأزهر سنة ١٩٥٣ (العاشر على مستوى الجمهورية)

الابتدائية الأميرى سنة ١٩٥٣م

الإعدادية الأميرى سنة ١٩٥٥م

ثانوية الأزهر سنة ١٩٥٨م (السادس على مستوى الجمهورية)

ليسانس دار العلوم سنة ١٩٦٢م

ماجستير فى الأدب العربى سنة ١٩٦٥م

ماجستير فى الأدب العربى سنة ١٩٦٥م (امتياز)

دكتوراه فى الأدب العربى ١٩٦٩م (مرتبة الشرف)

التدرج الوظيفى ١- باحث بوزارة الثقافة المصرية- هيئة الكتاب من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٩م

٢- مدرس بأكاديمية الفنون بمصر من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٢م

٣- مدرس بكلية الآداب بالمنيا من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٥م

٤- أستاذ مساعد بكلية الآداب بالمنيا من ١٩٧٩م.

٥- رئيس قسم ووكيل كلية الآداب بالمنيا من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٠م

٦- أستاذ زائر لمدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن من ١٩٨٠ إلى ١٩٨١م.

٧- مدرس بقسم اللغة العربية بمدرسة اللغات بالبولتكنيك بلندن من ١٩٨١ إلى ١٩٨٢م.

٨- رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب بالمنيا من ١٩٨٢ إلى ١٩٨٣م.

٩- أستاذ الأدب العربى الحديث، كلية الآداب بالمنيا من ٢٧ / ٣ / ١٩٨٣م إلى ١٩٨٤م.

١٠- رئيس قسم اللغة العربية- كلية الآداب- المنيا من ١٩٨٤ إلى ١٩٨٦.

١١- عميد كلية الدراسات العربية

١٢- أستاذ زائر لجامعة الإمام- السعودية

١٣- عميد كلية الدراسات العربية- جامعة المنيا

١٤- أستاذ بكلية الآداب- جامعة حلوان

١٥- رئيس قسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة حلوان ١٩٩٨- ٢٠٠٠.

خبرة تدريسية

١- القيام بالتدريس منذ الحصول على الدكتوراه فى كثير من المعاهد الأكاديمية والكليات الجامعية- من أهمها..

- أكاديمية الفنون- القاهرة
- كلية الآداب- المنيا- مصر
- كلية التربية- المنيا- مصر
- كلية التربية أسيوط- مصر
- كلية الآداب- صنعاء- اليمن
- كلية التربية- صنعاء- اليمن
- كلية التربية - صنعاء- اليمن
- كلية الشريعة- صنعاء - اليمن
- قسم الدراسات الإسلامية- المنيا- مصر
- the poltechnic of central london, school of- languge, london

التدريس بمركز إعداد وتدريب الدعاة «المنيا- مديرية الأوقاف- ١٩٨٨م.

٢- قام بتدريس مناهج كثيرة من أهمها:

أدب أموى- أدب حديث- أدب مقارن- ترجمة من اللغة الإنجليزية- تدريس اللغة العربية لأقسام غير متخصصة- تدريس اللغة العربية للأجانب- قاعة بحث للدراسات العليا- حضارة إسلامية- بلاغة- أدب جاهلى- النثر العربى الحديث بجامعة سوكوتو- الأدب الأندلسى- قراءة- الشعر العباسى- النثر العباسى.

٣- أستاذ زائر لدائرة اللغة العربية- جامعة اليرموك شرق الأردن.

٤- أستاذ زائر لجامعة سوكوتو sockoto بنيجيريا- كلية الآداب والدراسات الإسلامية من إبريل إلى يوليو ١٩٨٤ وقمت بالتدريس للفرقة الأولى والفرقة الرابعة ومراجعة منهج الدراسات العليا.

٥- أستاذ زائر لجامعة صنعاء. إبريل ومايو ١٩٨٥.

٦- أستاذ زائر لجامعة صنعاء، نوفمبر وديسمبر سنة ١٩٨٧م.

٧- أستاذ زائر لجامعة صنعاء يناير وفبراير ١٩٨٩م.

٨- أستاذ زائر لجامعة صنعاء- فبراير ١٩٩٠م.

٩- أستاذ معار لجامعة الإمام بالرياض من ١٩٩٢- ١٩٩٥م.

١- عضو المجلس الأعلى للثقافة
٢- عضو موسوعة أدباء القصة
٣- عضو اتحاد الكتاب بمصر
٤- عضو دار الأدباء.
٥- عضو الأمانة العامة لأدباء مصر الأقاليم ورئيس لجنة الصياغة سنة ١٩٨٣م.
٦- عضو لجنة الجوائز التشجيعية «فرع القصة القصيرة» ١٩٨٣م.
٧- عضو لجنة التحكيم فى المسابقات الأدبية بلجنة القصة بالمجلس الأعلى.
٨- عضو لجنة الجوائز التشجيعية- فرع الرواية- ١٩٨٤.
٩- رئيس نادى الأدب بالمنيا.
١٠- عضو لجنة الجوائز التشجيعية- فرع القصة القصيرة- ١٩٨٥م.
١١- أمين عام مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم- ١٩٨٦م.
١٢- عضو اللجنة العلمية لتطوير مناهج اللغة العربية- القاهرة- وزارة التعليم.
١٣- عضو لجنة قطاع الآداب- القاهرة- المجلس الأعلى
١٤- عضو لجنة الجوائزة التشجيعية- فرع القصة القصيرة ١٩٨٨.
١٥- عضو لجنة مسابقة تيمور فى القصة القصيرة- القاهرة - المجلس الأعلى- ١٩٨٩م.
١٦- عضو لجنة مسابقة يوسف السباعى للنقد الأدبى- المجلس الأعلى- ١٩٨٩م.
١٧- عضو الجمعية المصرية للنقد الأدبى.
١٨- عضو لجنة المعادلات بالمجلس الأعلى للجامعات- ١٩٨٩م.
١٩- عضو لجنة الفحص «معارف عامة»- هيئة الكتاب العربى ١٩٨٩م.
٢٠- عضو اللجنة الدائمة لترقية الأساتذة
٢١- رئيس مجلس إدارة مركز المخطوطات العربية «المنيا - جامعة المنيا- ١٩٩٠م.
٢٢- عضو المجلس الأعلى للجامعات المصرية- ١٩٩٠م.
٢٣- Member of the research board of advisore north carolina, u.s.a
٢٤- Member of the a.b.t research assesiatin, north carolina u.s.a
٢٥- Mombor of mternauonar brographical centre cambridge. england
٢٦- عضو لجنة التحكيم فى مسابقة إحسان عبد القدوس القاهرة روز اليوسف -١٩٩١م.
٢٧- عضو جماعة دار العلوم.
٢٨- رئيس جامعة دار العلوم بالمنيا
٢٩- عضو رابطة الأدب الإسلامى

٣٠- رئيس جمعية التأصيل الأدبى والفكرى.
٣١- عضو لجنة الكتاب والنشر المجلس الأعلى للثقافة- ١٩٩٦م.
٣٢- رئيس تحرير مجلة الوسطية.
٣٣- رئيس تحرير كتاب الوسطية.
- الاشترات علي مؤتمر ذكري المنيا- دار شعاع
- الاشتراك في مهرجان العالم - ابداع عالمي- ١٩٨٥م.
- الإشراف علي مؤتمر الزبيري- بغداد- وزارة الثقافة- ١٩٧٨.
- الاشتراك في ندوات الدراسات القاهرة- اقرأ- نوفمبر المنيا بالاشتراك مع الجامعة العربية
- ندوة عن القصة القصيرفي، القاهرة- الهيئة المصرية العامة
- الاشتراك في ندوة عن الروية - دار الهداية- ١٥ جزءاً
- الاشتراك في مؤتمر حافظة - دار المعارف- ١٩٩٢م.
الثقافة بالقاهرة- ١٩٨٢. سعودية - القصيم- ١٩٩٥م.
- الاشتراك في مؤتمر طه حسين شكل القاهرة- دار الهداية- المصري بمدريد ١٩٨٣م.
- الإشراف علي مؤتمر أدباء دار الهداية ١٩٩٥م.
وزارة الثقافة وجامعة المنيا- ١٩٨٤ الهداية ١٩٩٥م.
- الاشتراك في مؤتمر الإبدائية قصورالثقافة ١٩٩٧م.
كتب مطبوعة
- المرأة فى الإسلام القاهرة- الدار القومية- ١٩٦٢.
- فى الأدب والنقد القاهرة- الدار القومية- ١٩٦٦م.
- قصص الحب العربية القاهرة- سلسلة اقرأ ١٩٦٦- الطبعة الثانية ١٩٨٨.
- من قصص العرب القاهرة- دار الكتاب العربى- ١٩٦٧.
- قصص العشاق النثرية رسالة الماجستير القاهرة- دار الثقافة- ١٩٧٢م- الطبعة الثانية ١٩٨٨م.
- القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث- رسالة الدكتوراه القاهرة- دار المعارف- ١٩٧٣م.
- الأدب وتجربة العبث القاهرة- دار الفكر- ١٩٧٣م.
- سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة- ١٩٧٥م.
- القصة اليمنية المعاصرة بيروت- دار العودة الطبعة الأولى ١٩٧٧م- الطبعة الثانية ١٩٨٦م.
- الوسطية العربى القاهرة- دار المعارف ٩ أجزاء.
- ألوان من القصة اليمنية المعاصرة بيروت- دار العودة ١٩٨١م.
- المسرح المصرى بين ثلاثة أجيال المنيا- دار حراء- ١٩٨٢م.

- القصة القصيرة فى السبعينيات المنيا- دار شعاع- ١٩٨٤م.
- لقطات ترجمة هيئة الكتاب- إبداع عالمى- ١٩٨٥م.
- الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء بغداد- وزارة الثقافة- ١٩٨٦م.
- القصة القصيرة فى الستينيات القاهرة- اقرأ- نوفمبر ١٩٨٨م.
- قاموس الألوان عند العرب القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م.
- مقالات فى النقد الأدبى القاهرة- دار الهداية- ١٥ جزءا
- دليل الرسائل الجامعية القاهرة- دار المعارف- ١٩٩٢م.
- نقاد الحداثة وموت القارئ السعودية- القصيم- ١٩٩٥م.
- الرواية العربى والحبث عن شكل القاهرة- دار الهداية- ١٩٩٦م.
- حوار مع - ج١ القاهرة- دار الهداية ١٩٩٥م.
- حوار مع- ج٢- القاهرة دار الهداية ١٩٩٥م.
- شواهد ومشاهد القاهرة- هيئة قصور الثقافة ١٩٩٧م.
- الرواية العربية والبحث عن جذور القاهرة- كتاب التزصيل- يناير ١٩٩٨م.
- الأدب المقارن من منظور الأدب العربى القاهرة- دارالشروق - ١٩٩٧م.
- نوادر الحب والحكمة القاهرة- دار الشروق- ١٩٩٨م.
- البيت الكبير- وقصص أخرى القاهرة- كتاب التأصيل - ١٩٩٨م.
- القصة القصيرة والبحث عن شكل (تحت الطبع).
- التراث القصصى عند العرب. (تحت الطبع).
- قال لقمان. (تحت الطبع).
- العرب وعلوم الجمال (تحت الطبع).
- نجيب محفوظ والفن الروائى. (تحت الطبع).
- القصة القصيرة وظاهرة العبث، مع نماذج من الأدب العالمى. (تحت الطبع).
- على هامش من القصة اليمنية المعاصرة (تحت الطبع).
- وثائق طه حسين- ٩ أجزاء (تحت الطبع)

مؤلفات مع آخرين

١- دراسات فى قصص يوسف الشارونى القاهرة- كتابات معاصرة- ١٩٧١م.
٢- سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة- ١٩٧٥م.
٣- جواب من الحضارة الإسلامية الأردن- جامعة اليرموك- ١٩٨٤م.
٤- الشعر ومتغيرات المرحلة بغداد وزارة الثقافة- ١٩٨٦م.

٥- مكانة الشعر فى الثقافة العربية المعاصرة بغداد- وزارة الثقافة- ١٩٨٧م.
٦- الرجل والقمة القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٩م.
٧- نجيب محفوظ والفن الروائى القاهرة- هيئة قصور الثقافة - ٢٠٠٠م.
٨- أبحاث الإسكندرية - هيئة قصور الثقافة ١٩٩٩م.
١- يوميات ملاك رواية بقلم سعيد المقدم (القاهرة- دار الثقافة- ١٩٧٤م).
٢- مأساة «واق الواق» رواية بقلم محمد محمود الزبيرى (بيروت- دار العودة- الطبعة الأولى- ١٩٧٨م).
(صنعاء- دار الكلمة- الطبعة الثانية- ١٩٨٥م).
٣- ألوان من القصة اليمنية المعاصرة: مجموعة قصصية لأدباء مختلفين.
(بيروت- دار العودة- ١٩٨١م).
٤- البحث عن شيء ما: مجموعة قصصية بقلم جمال التلاوى (القاهرة- مكتبة مدبولى- ١٩٨٤م).
٥- بقية الورقة: مجموعة قصصية بقلم أحمد خيرى سعيد.
(القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٤).
٦- نظرية حازم القرطاجنى: تأليف الدكتور صفوت عبد الله الخطيب.
(القاهرة- نهضة الشرق- ١٩٨٦م).
٧- باب الريح: مجموعة قصصية بقلم نبيه الصعيدى.
(القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٦م).
٨- ملف القصة القصيرة بالمنيا: مجموعة قصصية الأدباء مختلفين.
(القاهرة - دار الهداية- ١٩٨٦).
٩- طه حسين والفن القصصى: تأليف الدكتور محمد نجيب التلاوى.
(القاهرة- دار الهداية- ١٩٨٦م).
١٠- صوت البرية: مجموعة قصصية لأدباء مصر فى الأقاليم (القاهرة- وزارة الثقافة- ١٩٨٩م).
١١- لقطات: مجموعة قصصية بقلم ألان روب جرييه.
(القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٥م).
١٢- لأنك إنسان: ديوان شعر بقلم زهرة عاطفة زكريا.
(دمشق - دار المعاجم- ١٩٨٩م).
١٣- نزهة الطرف فى علم الصرف: تأليف ابن هشام.
(القاهرة- مكتبة الزهراء- ١٩٩٠م).
١٤- الأدب الشعبى اليمنى: تأليف مصطفى أبو العلا.

(القاهرة- دار حراء- ١٩٩٠م).

١٥- قصص الخيال العلمي: الدكتور محمد نجيب التلاوي.

(باريس - دار المتنبي- ١٩٩١م).

١٦- ظاهرة الكدية في الأدب العربي: د. حسن إسماعيل.

(القاهرة- مكتبة الزهراء- ١٩٩١م).

١٧- نبع الوجدان: تأليف نوال مهني.

(القاهرة- دارالفكر العربي- ١٩٩١م).

١٨- المدخل إلى علم الإعلام اللغوي: د. عبد العزيز شرف.

(القاهرة- تحت الطبع)

١٩- منهج الحوفي في تفسير القرآن الكريم: د محمد عثمان

(القاهرة- تحت الطبع).

٢٠- طيور الحب: عائشة الرازي

(الأردن- تحت الطبع).

٢١- بحوث مهرجان طه حسين الخامس عشر.

(القاهرة- جامعة المنيا- تحت الطبع).

٢٢- العصافير: عبد الحكيم حيدر

(القاهرة- تحت الطبع).

٢٣- الدوائر الحمراء: السيد إبراهيم

(القاهرة- تحت الطبع).

٢٤- مقدمة صورة الطفل في القصة القصيرة مصطفى القاضي.

(القاهرة- دار الكاتب العربي- ١٩٩٧م).

٢٥- مقدمة كتاب نوادر البخلاء: د. محمد عبد الرحمن الربيع.

(القاهرة- دار الشروق- ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م).

٢٦- مقدمة كتاب «حقوق الإنسان» وواجباته في الإسلام أسامة الألفي.

(الإسكندرية- دار الوفاء- ١٩٩٩م).

٢٧- مقدمة كتاب «رغبة امرأة» ومسرحية أخرى: عبد اللطيف دربالة.

(؟؟ كتاب الوسطية- ١٩٩٩م).

٢٨- مقدمة كتاب الجنون بين الحقيقة والخيال. د. محمد حسن غانم.

(القاهرة- كتاب الوسطية- ١٩٩٩م).

للنشر في السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل إرفاق أسطوانة (C.D) أو ديسك إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .




من إصدارات السلسلة

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موراڤيتلى سابقاً)